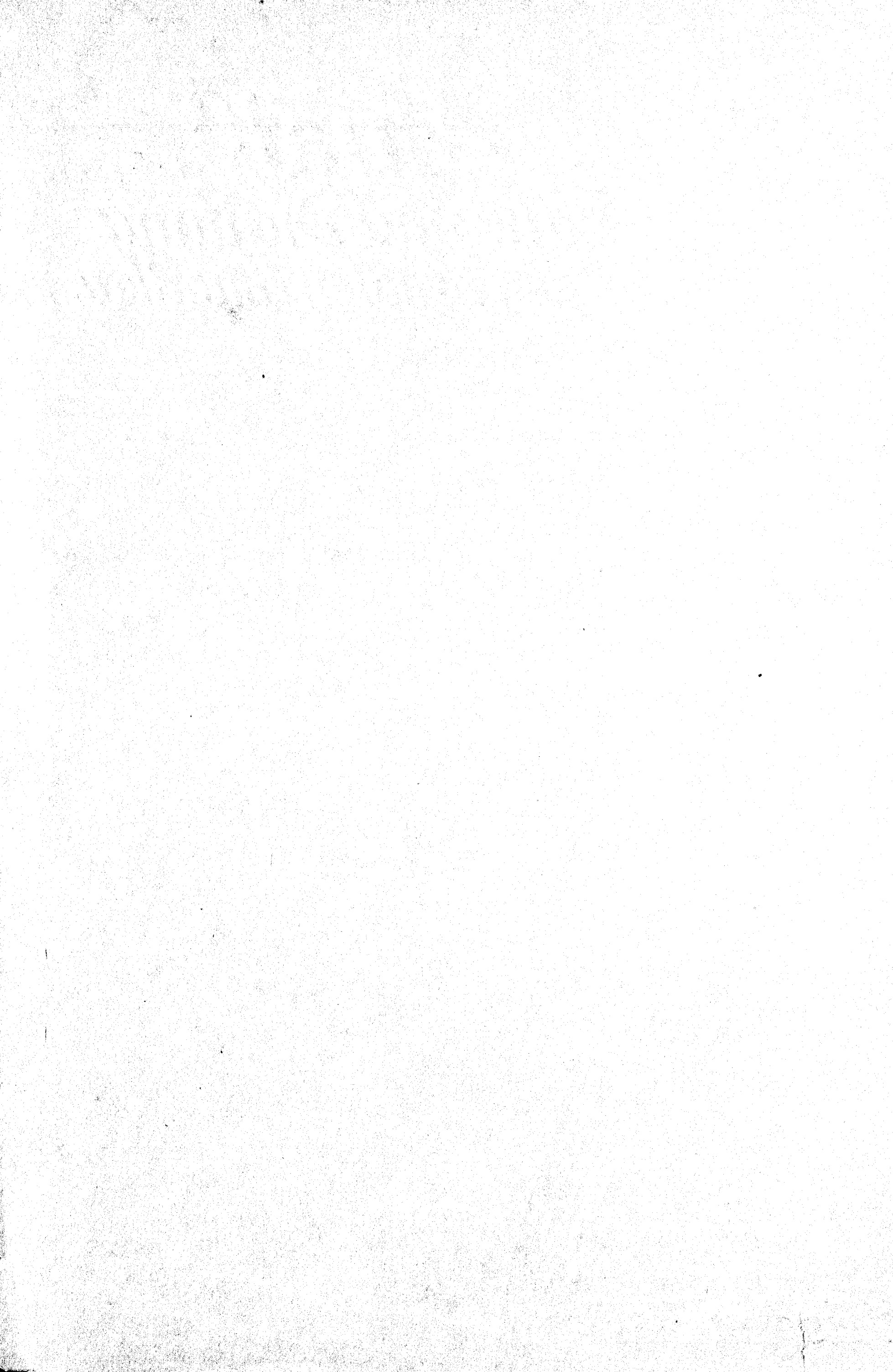
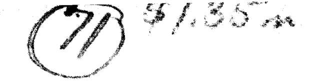
Musik, Tanz und Dichtung bei den Kreolen Amerikas

Albert Friedenthal





Musik, Tanz und Dichtung
bei den
Kreolen Amerikas

von

ALBERT FRIEDENTHAL



Dieses Buch wurde für den Hausbücher-Verlag Hans Schnippel, Berlin-Wilmersdorf, bei F. E. Haag in Melle gedruckt.

Musik, Tanz und Dichtung
bei den
Kreolen Amerikas

von

Albert Friedenthal

1913

Hausbücher-Verlag Hans Schnippel, Berlin-Wilmersdorf

Frau Eugenie Galli

zugeeignet

Inhaltsverzeichnis

Vorwort

Im Herbst des vergangenen Jahres begann ich mit der Herausgabe meiner in exotischen Ländern gesammelten Lieder und Tänze unter dem Kollektivtitel „Stimmen der Völker", von denen die erste Abteilung, „Die Volksmusik der Kreolen Amerikas", bereits fertig vorliegt. Im Anschluß hieran hatte ich Gelegenheit, in öffentlichen Vorträgen ein musik- und kunstliebendes Publikum der Reichshauptstadt in die für die europäischen Melomanen bisher noch nicht entdeckte kreolisch-amerikanische Musikwelt erstmalig einzuführen.

Die beifällige Aufnahme, die die Kreolenmusik allerorten fand, durfte nicht verwundern; denn sie enthüllte in zwiefältiger Hinsicht die Schönheit ihrer Gestalt: sie offenbarte einen ungehemmt sprudelnden Born schöner Melodien, wodurch gleichzeitig die heute so oft gehörte Behauptung, der Melodienschatz der Welt sei erschöpft, widerlegt wurde, und sie fesselte durch eine ganz neue Kunst der Rhythmik, die vor ähnlichen Versuchen in Kompositionen neuerer Richtung, die oft nur den Eindruck des Gewollten, Gekünstelten machen, den Vorzug der Bodenständigkeit und selbständigen Entwickelung hat.

Das erwachende Interesse für die „Völker des lateinischen Amerika“, wie die Kreolen sich selbst gern nennen, veranlaßte mich, meine Sammlung in erweitertem Umfange, in der Gestalt des vorliegenden Buches herauszugeben, das sich nicht wie die „Stimmen der Völker“ nur an ausübende Musiker und Musikfreunde, sondern an ein größeres schöngeistiges Publikum wendet, dem die Bekanntschaft mit den keuschen Künsten fremder Völker Genuß bereiten könnte.

Musik, Tanz und Dichtung lautet diesmal das Thema, das zu behandeln ich mich anschicke. Was die Musik betrifft, so ist der deutsche Leser von vornherein darauf aufmerksam zu machen, daß sich unser Begriff von Volksmusik, wie diese z. B. durch das deutsche Volkslied charakterisiert wird, keineswegs mit den gleichen spanischen und portugiesischen Bezeichnungen (mûsica popular, canto del pueblo, canção do povo) völlig deckt. An anderer Stelle (in der Einleitung) ist darüber mehr gesagt worden. Hier sei nur bemerkt, daß die Grenzen, innerhalb deren von Volksmusik gesprochen werden kann, nicht leicht zu stecken waren und auch nicht gesteckt werden sollten. Daher wählte ich für den Titel, allen Mißdeutungen vorbeugend, die Bezeichnung „Musik“ bei den Kreolen schlechthin, also nicht absolut Volksmusik. Aus diesem Grunde durften auch Lieder wie „Menina faceira“ (s. auch die Erklärung auf S. 296), die chilenische Serenade, verschiedene Gaucho- und

andere dem Kunstgesang sich nähernden Lieder nicht fehlen; denn sie treffen trotz einer feineren Ausgestaltung immer noch das „Völkisch-Musikalische“.

Auch was der Kreole unter Volkstanz versteht, würde sich nicht mit dem deutschen gleichlautenden Begriff durchaus decken. Wir denken dabei im wesentlichen an einen bestimmten Rhythmus und eine feststehende choreographische Ausführung. Der Kreole hat dieses ebenfalls im Sinne; aber mehr noch: er denkt dabei an ganz bestimmte, oft von altersher bekannte stereotype Musikstücke, nach denen getanzt wird. Die Zahl solcher Tanzstücke, die sich bei uns aus früheren Epochen erhalten haben, ist nur gering — ich erinnere an den Ländler in „Freischütz“, an den Walzer „An der blauen Donau“ — denn das deutsche Volk ist gewöhnt, immer nach neu komponierten modischen Tonstücken zu tanzen. Anders die Kreolen. Bei ihnen kennt man die „Zamacueca de White“, die „Zamacueca La Popular“ u. a. bei den Chilenen, den Pericon, den Gato in den Laplataländern, verschiedene Jarabes bei den Mexikanern usw., die aus weit zurückliegenden Zeiten stammen.

Die hier vorliegenden Notenzitate entnahm ich meiner Sammlung exotischer Tonstücke, die ich auf folgende Weise zustande gebracht habe:

1. Durch Notierungen unmittelbar nach dem Gehör,
2. nach Manuskripten, die ich bei einheimischen Musikern vorfand,

3. nach Sammlungen verschiedenen Umfangs, die für mich zusammengetragen wurden, wie besonders von Traversari in Quito und Orrego in Santiago (Chile),
4. nach lokalen (meist primitiven) Drucken,
5. nach einer Abhandlung von Espada, die später genau bezeichnet wird,
6. nach neueren Ausgaben überseeischer Firmen.

Etwa der dritte Teil der hier enthaltenen Notenzitate findet sich bereits in den „Stimmen der Völker" in ausführlicher, dem Original entsprechender Ausarbeitung für den praktischen Vortrag.

Es ist begreiflich, daß ich dem Leser keine Anthologie kreolischer Volksmusik bieten konnte; dazu hätte der Rahmen des Buches nicht entfernt ausgereicht. Vielmehr hielt ich eine allgemeine Charakteristik für das Wichtigste und Wesentlichste, und zu diesem Zwecke schien mir oft eine Andeutung der Melodie, d. h. eine Notierung der einzelnen Bestandteile, wie besonders der Anfänge, für ausreichend, ohne daß ich damit in einzelnen und nicht seltenen Fällen, wo eine besonders musikalisch wertvolle Melodie in Frage kam, die vollständige Notierung ausschloß.

Um die Breite des Satzspiegels möglichst ergiebig auszunutzen, war mir geboten, Abkürzungen aller Art und Fortlassungen in der Notenschrift vorzunehmen, so in den Schlüsseln, Vorzeichnungen, Taktarten, in der Begleitung, den Wiederholungen usw.,

womit ich an die Nachsicht des Lesers appelliere. Im übrigen aber wird man aus den vorhergehenden (z. T. auch aus den später folgenden) Notierungen bzw. aus den Erläuterungen im Text fast immer das Fehlende mühelos ergänzen können.

Ich kann leider nicht bezweifeln, daß ich manche Fragen des Lesers unbeantwortet lasse, und weiß, daß über die Eigentümlichkeit mancher Musikstücke noch viel mehr hätte gesagt werden können, als geschehen ist; aber auch damit hätte ich wieder den Umfang des Buches auf unpraktikable Weise erweitert, so daß von einer solchen Ausführlichkeit von vornherein Abstand genommen werden mußte.

Was den zweiten Bestandteil im Titel dieses Buches betrifft, den Tanz, so ist es klar, daß nicht etwa eine Methode der Kreolentänze, eine zum Nachahmen anleitende minutiöse Schilderung der Tanzbewegungen beabsichtigt war. Vielmehr wollte ich auch für diesen Teil nur eine allgemeine Charakteristik geben, wie es in ähnlicher Weise in den Werken von M. L. Becker, O. Bie und K. Storck (die übrigens kein Wort über die Kreolentänze bringen) geschehen ist. Nichtsdestoweniger sind die Haupttänze, wie die Habanera, die Zamacueca u. a. sehr ausführlich geschildert.

Und nun zu dem dritten Bestandteil des Titels: die Dichtung der Kreolen.

Von den Dichtungen, die ich bringe, ist, wie sich

das bei volkstümlicher Poesie beinahe von selbst versteht, die überwiegende Mehrheit vertont werden; eine Anzahl davon ist bereits in meist wörtlicher Übersetzung des gegenübergestellten Originals in den „Stimmen d. Völker" enthalten. Wer die Verfasser der Dichtungen und wie diese entstanden sind, ist in der Einleitung wie in den einzelnen Kapiteln ausführlich behandelt worden. Hier möchte ich nur von der Übertragung sprechen.

Nichts konnte mir ferner liegen, als eine allen Kunstregeln Rechnung tragende Umschaffung des Originals, so daß aus der fremdländischen gewissermaßen eine mehr oder weniger vollendete deutsche Dichtung entstanden wäre. So wird ja in den meisten Fällen, wo es sich um die Übersetzung von Poesien handelt, verfahren; nicht selten mit Glück, aber — der besondere Charme, das eigen- und fremdartige Aroma, das von dem Blümlein aus fernem Lande ausging, die anziehenden, wunderbaren Farben, in denen es erstrahlte, sie sind gewöhnlich verloren; verloren vielleicht bis auf einigen Spuren, die in dem Gewande des Übrigen unverständlich bleiben mußten.

Dies konnte und durfte meine Methode für die Übertragung der Kreolendichtungen nicht sein. Liegt doch im Zwecke dieses Buches nicht eine Zurechtmachung des Fremdländischen für den europäischen Geschmack, als vielmehr die Erweckung des Verständnisses, die Einführung in eine fremdvölkische, bisher unbekannte Kunst. Um dies herbeizuführen,

schilderte ich die Umwelt, in der diese Kunst entstanden ist, in möglichst ausgiebiger Weise, die Lebensart der Menschen, so auch der Dichter und Sänger, die Frauen, die sie besingen, das Land, in dem sie leben. Auf die Dichtung zurückkommend, kam es mir vor allem darauf an, das eigentümlich Nationale nicht zu verletzten und den besonderen Erdgeruch, der von ihm ausströmte, nicht zu verflüchtigen; daher glaubte ich nicht nur den Gedankengang der Dichtung bis auf die winzigsten Wendungen erhalten zu müssen, sondern ich wahrte auch, wo es mir nur irgendwie von Bedeutung schien, die einzelnen Worte, die ich also in identische deutsche Begriffe übertrug. Daß dabei Metrum und Reim vielfach Einbuße erleiden mußten, versteht sich von selbst. Nichtsdestoweniger habe ich in vielen Fällen versucht, ohne mein oberstes Prinzip, die Sinn- und Worttreue hintansetzen zu müssen, ein flüssiges, wenn auch nicht immer strenges Metrum zu schaffen, ebenso Reime, da, wo sie auch im Original stehen. Alle Fälle, in denen ich von diesen Prinzipien abwich, sind besonders vermerkt.

Von Fußnoten habe ich (mit einigen notwendigen Ausnahmen) Abstand genommen; dagegen finden sich zahlreiche auf den Text bezügliche Anmerkungen in einem Anhang.

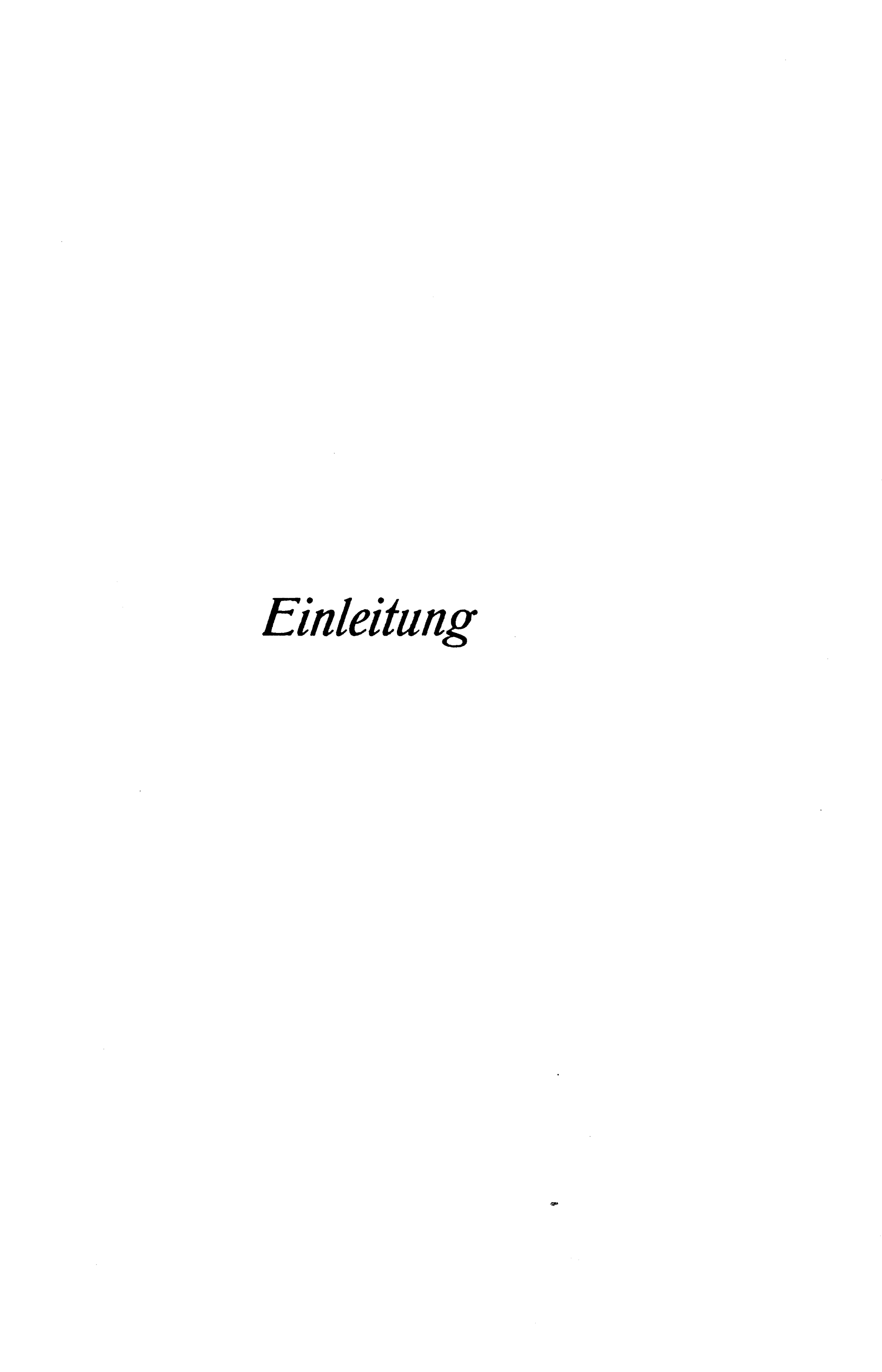
Ich fasse das bisher Gesagte dahin zusammen, daß ich die Künste der Musik, des Tanzes und der Dichtung bei den Kreolen Amerikas in keiner Hinsicht

vollständig bringen konnte oder wollte, sondern daß mir allein daran lag, den europäischen Leser in diese Künste einzuführen, indem ich das Haupttor öffnete, das in diese völkische Kunstwelt führt, und den Eintretenden auf die Hauptwege wies, die von hier ausgehen.

Wenn es dem Leser gelingt, nicht nur Verständnis für das Dargestellte zu finden, sondern — was nebenher mein stiller Wunsch ist — den Künsten dieser Völker, an denen ein edles Gemüt und viele prächtige Eigenschaften des Charakters zu rühmen sind, auch Geschmack und Liebe abzugewinnen, so ist der Zweck dieses Buches reichlich erfüllt.

Albert Friedenthal.

Berlin, im Herbst 1912.



Einleitung

Kreole, créole, criollo

Das Wort Kreole haben wir im Deutschen nicht unmittelbar aus seiner spanischen Quelle, die criollo heißt, geschöpft, sondern aus ihrer französischen Ableitung créole. Im Spanischen wird criollo von dem Zeitwort criar, d. h. schaffen, erziehen, züchten, abgeleitet. Aus diesem Grundverbum sind außer criollo nicht nur Hauptwörter wie cria (Zucht, Brut usw.), crianza (Erziehung), criatura, criador u. a. m. entstanden, sondern auch ein Wort wie criado, der Diener, dem in den meisten übrigen Sprachen ganz andere Stammworte zugrunde liegen (vgl. Diener, servant, serviteur, domestique, servo usw.).

„Criado" heißt es, weil bei den Spaniern, bei denen sich viele patriarchalische Gebräuche aus alter Zeit erhalten haben, die Diener gewissermaßen großgezogen (gezüchtet) werden; die Kinder der Dienerschaft wachsen mit den Kindern des Herrn auf und werden zu deren eigener Dienerschaft. Auch criollo bedeutet etwas „Gezüchtetes", nur daß es von fremder Herkunft sein muß. So nannte der Spanier seine in anderen Weltteilen geborenen Kinder „criollos". Da hierfür vornehmlich die amerikanischen Kolonien in Betracht kamen, werden meistens die hellfarbigen Bewohner dieses Weltteils bis auf den Tag Kreolen

genannt. Vermischten sich die ersten Nachkommen mit den eingeborenen Frauen des Landes, so wurden für die erste neuentstandene Generation besondere ethnologische Bezeichnungen gebräuchlich, wie besonders Mestize für die Kinder von Weißen und Indianern, Mulatte für die Kinder von Weißen und Negern. Auf spätere Generationen aber und weitere Vermischungen, sei es, daß sie an Farbigkeit zu- oder abnahmen, wurden besondere Bezeichnungen im allgemeinen nicht angewandt; sie hießen einfach „Kreolen“ *).

Somit nennen sich alle Bewohner des spanischen Amerika, von Mexiko bis zur Magallanesstraße, die auf einen weißen Vorfahren blicken können, Kreolen. Nach spanischem Sprachgebrauch nennen wir auch so die in gleichen Beziehungen lebenden Bewohner des ursprünglich von Portugiesen kolonisierten Brasilien, obschon diese Bezeichnung in Brasilien selbst nicht gebräuchlich ist. Ferner geben sich nach dem spanischen Sprachgebrauch mit gleicher Berechtigung auch alle Neger und deren dunkel- oder hellerfarbigen Deszendenten in Westindien den Namen Kreolen, denn die Heimat ihrer Väter war ja auch ein fremder Weltteil (Europa resp. Afrika).

Auch die Franzosen haben für ihre in fremden Weltteilen geborenen Nachkommen ungeachtet deren

---

*) Die Bezeichnung Quadrone, Okterone usw. für die aufgehellten Deszendenten von Mulatten gebrauchte man nur im Süden der Vereinigten Staaten, und nicht selten auch in Westindien.

Reinheit des Blutes oder Vermischung mit Eingeborenen die Bezeichnung créole von den Spaniern übernommen; doch ist gleich darauf hinzuweisen, daß die französischen Kreolen Nordamerikas nicht in den Rahmen des vorliegenden Werkes mit eingezogen werden, da sie keine oder jedenfalls keine nennenswerte eigene Kultur hervorgebracht haben, vielmehr bis auf den heutigen Tag in voller Abhängigkeit von der Kultur des Mutterlandes geblieben sind bzw. durch angelsächsische Eigenart beeinflußt wurden.

Die Völker, die uns also in den folgenden Kapiteln interessieren werden, sind, um sie nach ihren Wohnsitzen anzuführen, die einheimischen Bewohner von Mexiko und Zentralamerika, von Westindien und von Südamerika, ungeachtet ihrer Farbe und Abstammung, mit Ausschluß der reinen Indianer. Von den letzteren wird uns vorübergehend nur ein Stamm des Inkavolkes beschäftigen, der in musikalischer Hinsicht in Wechselbeziehungen zu den Kreolen getreten ist. Daß die kleinen Kolonien der Engländer und Holländer in Westindien wie in Guyana, die keine selbständige Kultur haben, für uns nicht in Betracht kommen, bedarf höchstens dieser Erwähnung. (S. als Ausnahme den Pasillo, S. 143.)

Die Kreolen

Spanier aus allen Gauen des Mutterlandes und Indianer sehr verschiedener Stämme sind, wie wir

eben gesehen haben, die Vorfahren der spanisch-amerikanischen Kreolen gewesen. Man sollte nun meinen, daß aus einer so verschiedenartigen Zusammensetzung auch sehr verschiedenartige Völker entstanden sein müßten. Dies ist aber nicht der Fall. Im ganzen haben diese amerikanischen Nationen bei weitem mehr Züge gemeinsam als solche, die sie trennen, so daß man sagen kann, daß sich zwischen einem Mexikaner und einem Argentinier, einem Chilenen und einem Venezolaner, wie weit sie auch räumlich getrennt sein mögen, in ihrem Äußern wie in ihrem Wesen nicht mehr Unterschiede finden, als etwa zwischen den verschiedenen Stämmen deutscher Nation. Zu untersuchen, welches die Ursachen waren, die diesen Völkern eine in den Hauptzügen so gleichartige Prägung gegeben haben, müssen wir uns im Rahmen dieses Werkes versagen.

Ohne ihnen ihre guten Seiten abzusprechen, pflegen die europäischen Kolonisten in diesen Ländern, in der großen Mehrheit Handelstreibende und Farmer, den Kreolen manche wenig preisenswerte Eigenschaft nachzusagen. So klagt man sie vor allem der Unzuverlässigkeit in der weitesten Ausdehnung dieses Begriffes an; aber man übertreibt damit in ungerechtfertigter Weise. Wie viele Anforderungen werden nicht an diese Menschen gestellt, denen ihre ganze physische und psychische Anlage widerspricht; dazu gesellt sich noch ein Umstand, der, in ihren Handlungen eine sehr wesent-

liche Rolle spielend, trotz aller Erfahrung von den nordischen Beobachtern immer wieder falsch interpretiert wird: ihre angeborene Höflichkeit. Der Germane sagt „nein!“, wenn er etwas ausschlagen will — ein Nein, das von den zart besaiteten Kreolen stets als brutal empfunden wird. Der Kreole kennt dieses „nein“ gar nicht. Kommt er in die gleiche Lage, so gebraucht er tausend Ausflüchte, Wendungen, Redensarten.

„Bitte, leihen Sie mir dieses Buch“.

Ein Deutscher, der es nicht tun will, würde vielleicht antworten: „Bedauere, ich verleihe ‚grundsätzlich‘ keine Bücher.“ Der Kreole sagt in diesem Falle: „Ich bedauere von ganzer Seele, aber augenblicklich liest es jemand in meiner Familie.“ Wenn man berechnet, daß sämtliche Mitglieder der Familie das Buch inzwischen mehrfach gelesen haben können und man wieder darum bittet, so lautet die Antwort etwa: „Ach, ich habe es ganz vergessen, aber morgen schicke ich es unfehlbar durch meinen Diener.“ Fragt der Fremde, der den Kreolen noch immer nicht begriffen hat, zum dritten Male, so würde dieser ihm etwa sagen: „Ach, mein Freund, denken Sie sich, das Buch ist verloren gegangen!“ usw.

Ob diese Handlungsweise, in der den Mitmenschen die bitteren Pillen verzuckert gereicht werden, wirklich so viel niedriger einzuschätzen ist als die andere, in der mit einem schlanken Nein eine rohe Radikal-

kur bewirkt werden soll, überlasse ich der Beurteilung des Lesers.

Auch die außerordentlich höflichen Formen, die die Kreolen im gewöhnlichen Umgang pflegen, bewegen sich am Ende auf der gleichen Basis wie die eben geschilderten. Der Kreole empfängt den Fremden bei sich und entläßt ihn wieder mit den Worten: „Sie wissen, hier haben Sie Ihr Haus!“ Auf die Frage „Wem gehört der Gegenstand?“ antwortet er wohl niemals „mir“, sondern „Ihnen, mein Herr!“ Statt „wie“ heißt es oft „wie befehlen Sie?“ Statt „ja“, „Ihnen zu dienen“, usw.

Gewiß handelt es sich dabei meist nur um leere Phrasen, wie wir deren ja auch genug, wenn auch wohl in schwächerer Dosis, gebrauchen; aber es darf nicht übersehen werden, daß, wenn diese Redensarten auch in den einzelnen Fällen bedeutungslos sind, sie doch erst aus einer zarten Empfindung heraus haben entstehen können, wovon sich ein aufmerksamer Beobachter täglich und hundertfältig überzeugen kann. Auch eine edle Gesinnung, die dem Nächsten immer das Beste wünscht, die einen ehrlichen Anteil nimmt an seinem Leid und an seinem Glück, eine Hochherzigkeit, die stets bereit ist, Opfer zu bringen, sind Eigenschaften, die man bei den Kreolen aller Nationen bald entdecken wird.

Eine besondere Stellung nehmen die Frauen bei diesen Völkern ein, von denen öfters gesagt wird,

daß sie „besser“ seien als die Männer. Man kennt wohl das Sprichwort, nach dem Südamerika als das Fegefeuer für die Pferde, die Hölle für die Männer, aber als der Himmel für die Frauen gilt. In der Tat, um das ewig Weibliche dreht sich hier alles. Die „Drehung“ hört aber meist auf, wenn das Objekt, das die Bewegung verursacht hat, fein eingefangen im Käfig sitzt. Dann erfolgen höchstens noch zeitweilige „zentrifugale Schwingungen“ der „starken“ Kräfte. Das Weib wird von den Kreolen, bewußt oder unbewußt, eben nur sinnlich begehrt; es ist ihm nicht so sehr das gleichwertige, aber schwächere und darum um so mehr zu schonende Wesen, als welches ein Germane von edler Gesinnung es ansieht.

Von den kreolischen Frauen kann man nur mit Achtung sprechen. Gleich allen Romaninnen legen sie zwar viel Wert auf Äußerlichkeiten, wie auf Putz und modische Kleidung. Aber sie sind gemütvoll, und, wenn auch keine deutschen Gretchennaturen, doch bis zu einem gewissen Grade schwärmerisch veranlagt. Sie sind vor allem gute Mütter und treue Gattinnen. In moralischer Hinsicht sind sie den germanischen Frauen durchaus ebenbürtig. Da die kreolische Jungfrau im Mittelpunkt fast aller Volksdichtungen steht, werden wir sie in den folgenden Kapiteln noch näher kennen lernen.

Die Kreolen sind in physischer und geistiger Hinsicht frühreif und an Intelligenz keiner europäischen Nation unterlegen. Guter Geschmack, zweifellos ein Erbteil ihrer romanischen Väter, ist ganz allgemein verbreitet. Enthusiastisch ist ihre Liebe zur Musik. Menschen, welchen Musik gleichgültig ist, wie man ihnen in Europa ziemlich häufig begegnet, habe ich mit verschwindenden Ausnahmen (und diese nur bei den Paulistanern in Brasilien) niemals getroffen.

Nirgends finden sich so viele „Wunderkinder" wie in Südamerika, kleine Knirpse oder Mädchen, die auf dem Klavier, auf der Geige, als Dichter und hin und wieder auch als Komponisten recht Beachtenswertes leisten. Allein regelmäßig zeigt es sich, daß in den reifen Jahren das Wunder aufhört und nur ein Mensch übrig bleibt, der sich durch nichts von seinen Mitmenschen unterscheidet. Mag sein, daß es sich da um einen geheimnisvollen Vorgang in der Natur dieser Menschen handelt, aber zweifelsohne trägt auch Mangel an Fleiß und Ausdauer, den Nationalübeln der Kreolen, die Schuld an diesen Verhältnissen.

Der Enthusiasmus der Kreolen, der sich übrigens über die weitesten idealen Gebiete erstreckt, ist leider kaum mehr als ein prasselndes Strohfeuer, das hell aufleuchtet, aber bald verflackert und nur ein Häuflein Asche zurückläßt. In kurzen Zwischenräumen werden Gesellschaften gegründet, die irgend einen idealen Zweck verfolgen: Lesezirkel, Gesellschaften zur Abhal-

tung wissenschaftlicher Vorträge, zur Pflege von Kammermusik, Symphoniekonzerte, dilettantischeOpern-Aufführungen, Gesellschaften zur Förderung literarischer Kenntnisse, Malakademien, Sängervereinigungen, Estudiantinas usw., aber über kurz oder lang gehen sie alle wieder ein. Ich glaube nicht, daß es in irgendeinem dieser Länder eine Vereinigung gegeben hat, die es zu einem Bestehen von mehr als wenigen Jahren gebracht hätte. Es finden sich sogar „monumentale" Zeugnisse eines verflackerten Enthusiasmus überall verstreut. So kann man in Asuncion (Paraguay) ein prächtiges Nationalgebäude sehen, das nicht zu Ende gebaut wurde, ferner in der Universitätsstadt Córdoba (Argentinien) einen Triumphbogen in einviertelfertigem Zustand. Solange man im Taumel lebte und der Enthusiasmus loderte, floß das Geld in Strömen, und sofort wurde darauf losgebaut; als die Begeisterung aber verflackert war, fehlte plötzlich das Geld zum Weiterbauen.

Für die Erziehung der Jugend sind überall ganz vortreffliche Volks- und Hochschulen, ebenso Konservatorien eingerichtet, die wir hier aber nicht kennen zu lernen brauchen. Es sollen uns in den folgenden Kapiteln nicht die Dichtungen akademisch geschulter Verfasser oder Tondichtungen von Komponisten, die aus einem Konservatorium hervorgegangen sind, interessieren, sondern im wesentlichen nur die Künste, die das schlichte Volk aus seinem Eigensten geschaffen hat.

Musik, Tanz und Dichtung

Wir sprachen schon kurz von der enthusiastischen Liebe der Kreolen für die Kunst der Töne. Musik ist ihnen der reinste und befriedigendste Ausdruck für ihre Empfindungen. In Musik scheint das Wesen mancher Kreolenvölker, die wir kennen lernen werden, ganz aufzugehen. Ich bin geneigt, Mexiko und Venezuela für die musikalischsten dieser Länder zu halten; aber auch Brasilien und das Kordillerengebiet stehen ihnen kaum nach. Hier schwirrt es in jeder Provinz von eigenen Weisen und Liedern. Vielleicht gibt es nur ein Land noch, Spanien, das sich im Reichtum an Volksliedern mit den Ländern des spanischen Amerika messen kann. Wie sehr ist es zu bedauern, daß diese Lieder nicht von Anbeginn aufgeschrieben und gesammelt wurden! Spricht man aber davon zu einem Kreolen, so lautet die Antwort gewöhnlich: „Wir haben so viele Volkslieder, daß es nicht darauf ankommt, wenn einige verloren gehen und vergessen werden.“ Damit wird freilich auch kundgetan, daß man dieser so geliebten Kunst leider nur modischen Wert zuerkennt. Heute singt jemand ein neues Lied, das er irgendwo gehört hat. Text- und Tondichter, vielleicht eine und dieselbe Person, sind unbekannt, oder sie werden doch nie erfragt. Alle Welt, entzückt von dem Liede, singt es nach. Bald aber ist es wieder außer Mode, und in einigen Jahren ist es so gründ-

lich vergessen, daß nicht eine Note davon in der Erinnerung zurückgeblieben ist. Wer an einem typischen Beispiel die Geschichte eines kreolischen Volksliedes kennen lernen will, hat nur nötig, meine Notizen zu dem weltbekannten mexikanischen Lied „La Paloma“ (S. 68) nachzulesen, dessen Ursprungsgeschichte nach kaum 20 Jahren völlig vergessen war.

Melodien, jedoch ohne Kommentar, ohne Begleitung und meist auch ohne Text, sind hier und da schon zu Anfang der siebziger Jahre notiert worden, auch wohl noch früher; musikgeschichtliche und andere Notizen sind wenig vorhanden und nur in ganz unzulänglicher Niederschrift. Über das Alter der ältesten, heute noch bekannten Musikstücke etwas Sicheres auszusagen, erscheint unmöglich. Nur schätzungsweise nehme ich das Alter einiger Zamacuecas von Chile und einiger Modinhas von Brasilien auf etwa hundert Jahre an.

Vergleiche der kreolischen mit fremdländischer, etwa deutscher Volksmusik sind von vornherein hinfällig, weil, wie eben erklärt wurde, die Volkstonkunst für die Kreolen eine ganz andere Bedeutung hat als für die meisten anderen Völker. Man betrachte beispielsweise die viel gemäßigtere und keineswegs bei jedermann vorhandene Liebe zur Musik bei den Deutschen, dafür aber die sorgsame Pflege des Volksliedes bei unseren Musikfreunden gegenüber dem allgemeinen Musikrausch der Kreolen, die nichtsdestoweniger ihre

gesamte Volksmusik nach der Mode werten. Andererseits läßt der Deutsche jede Art von Empfindung im Liede ausklingen. So gibt es Liebes-, Jagd-, Geselligkeits-, Wander-, Freundschafts-, Studenten-, patriotische, religiöse, Kinderlieder usw. Der Kreole kennt keine Jagd, Studententum in unserer Art existiert nicht; für Patriotismus in dem begrenzten Sinne der europäischen Völker, für Wanderlust, für Freundschaft usw. hat er nicht die Empfindung und kann er sich nicht erwärmen wie germanische Gemüter. So bleibt nur eines übrig: das ewige Lied der Liebe. Das ist es, was den Kreolen bewegt von früh bis spät, bei allen geselligen Zusammenkünften, in der Heimat wie in der Fremde. Aber nicht nur in den Jahren, wo wohl allen Menschen der Liebesfrühling blüht, werden Liebeslieder gesungen; nein! ich glaube, für die warmblütigen Kreolen kennt die Empfindung der Liebe keine Altersgrenzen. Weder nach oben, noch nach unten; vgl. das liebesbrünstige Lied „Ich weiß nicht zu sagen“, das ich von einem neunjährigen Knaben singen hörte (S. 67). Gewiß, es existieren auch andere Gattungen; so z. B. Kinderlieder in beschränkter Anzahl. Vgl. auch das venezolanische Piratenlied (S. 160), das schöne Lied vom „Licht der Sonne“ (S. 161), das Lied zum „Preise der Kreolin“ (S. 265), und einige mehr. Aber die Zahl dieser Lieder verschwindet gegenüber dem unablässig sprudelnden Born der Liebeslieder. Beiläufig sei erwähnt, daß auch jede Nation ihre Nationalhymne be-

sitzt. Das sind jedoch insgesamt schlechte Abzüge nach europäischen Klischees; ich lasse sie daher gänzlich unberücksichtigt; vgl. allein den Borinquen (S. 129).

Der Musikfreudigkeit der Kreolen entspricht auch ihre technische Musikalität. Die Reinheit im Singen, die Treffsicherheit, ihr Gedächtnis (auch für fremde Melodien, die sie einmal gehört haben), sind hervorragend; ihr rhythmisches Gefühl ist bewunderungswürdig. Nichts spricht mehr für ihre musikalische Begabung als der Umstand, daß man niemals mehreren Volkssängern begegnen wird, denen es beikommen würde, ein Lied unisono zu singen. Singen mehrere Personen, wo und wann es auch sei, so ergreift der eine die eigentliche Melodie, während der andere eine zweite, tiefere Stimme dazu improvisiert. Beiläufig zieht man überhaupt den zweistimmigen Volksgesang dem einstimmigen vor.

Die Stimmen selbst sind nur mäßig gut, gewiß nicht besser als im allgemeinen bei deutschen Volkssängern. Da das Klima in manchen Ländern dem günstigsten Klima Europas, etwa dem von Italien, zu vergleichen ist, so kann man eine ungünstige klimatische Einwirkung auf die Stimmen nicht annehmen. Wohl aber glaube ich die Beobachtung gemacht zu haben, daß Rassenvermischungen nicht günstig für die Entwickelung von Gesangsstimmen sind. Nur drei hervorragende kreolische Gesangssterne weiß

ich zu nennen: die mexikanischen Sängerinnen Peralta, Concha Mendez und Rosa Palacios. Über die Nationalität der beiden ersteren erhoben sich letzthin Zweifel; es wurde behauptet, sie seien Spanierinnen gewesen. Rosa Palacios aber, die nur eine kurze Karriere gehabt hat, kannte ich selber; sie war eine mexikanische Mestizin. Als Virtuosen haben sich eine Anzahl von Geigern ausgezeichnet: José White, Brindis de Salas, Albertini und Figueiroa. Sie sind sämtlich, ebenso wie der vortreffliche Klavierspieler Jimenez, Kubaner, und zwar von teils reiner, teils aufgehellter afrikanischer Deszendenz. Auch der ausgezeichnete brasilianische Geiger Adelelmo do Nascimento war von reiner afrikanischer Abstammung. Berühmt geworden ist auch der Violinvirtuose Maurice Dengremont, der ein Kreole in der ersten Generation war (Geburtsort Rio de Janeiro, Vater Franzose, Mutter Brasilianerin). Komponisten von Bedeutung und Weltruf hat nur Brasilien in der Person von Carlos Gomes hervorgebracht, dem Schöpfer zahlreicher Opern (wie Guarany, die wohl die bekannteste war), die zahllose Male über italienische Bühnen gingen.

Das Volksinstrument der Kreolen ist die Guitarre, die stets in der allgemein üblichen Weise (E A d g h ē) gestimmt wird. (Jedenfalls sind mir Stimmungen, wie sie in Spanien besonders von Virtuosen vorgenommen werden, ebenso hinzugefügte Saiten in diesen Ländern niemals bekannt geworden.) Andere Instrumente,

die sich hier und da finden, zum Teil an Stelle der Guitarre, werden wir in den betreffenden Kapiteln noch kennen lernen.

Kein Volk ohne Tanz, und daß die musikliebenden Kreolen den Tanz hoch schätzen, ist selbstverständlich. Es ist ja bekannt, wie sehr die Bedeutung des Tanzes bei den verschiedenen Völkern des Erdballs wechselt. Den Kulturvölkern Asiens ist der Tanz oft ein Symbol; immer aber bedingt er schön stilisierende Bewegungen des Frauenkörpers, die von professionellen Tänzerinnen ausgeführt werden; diese sind die „sich zur Schau Stellenden", die übrigen Anwesenden die Zuschauer. Anders ist es bei den primitiven Asiaten; bei ihnen nehmen bei geselligen Zusammenkünften sämtliche Anwesenden, gewissermaßen das ganze Volk, am Tanze aktiv teil*). Den kaukasischen Völkern wird der Tanz zu einem Rausch, einem dithyrambischen Genuß; er entfesselt die höchste Lust, die diese Menschen bei einem geselligen Vergnügen zu empfinden fähig sind.

In Europa ist wohl eine ziemlich gleiche Intensivität der Tanzlust in den verschiedenen Ländern vorhanden. Ein Unterschied dürfte aber darin liegen, was den einzelnen Völkern Europas der Tanz bedeutet: den

*) Ausgeschlossen sind Kinder und Greise; bei einzelnen Stämmen tanzen allerdings nur die Männer.

Germanen eine Vergnügung, die, mit einer gewissen Umständlichkeit vorbereitet, nach Kunstregeln erdacht und nach diesen Regeln möglichst korrekt ausgeübt wird; der Tanz der Germanen erscheint im besten Sinne schablonenhaft. Bei den Romanen dagegen hat man den Eindruck einer natürlichen Belustigung, die Lust und Laune des Augenblicks geboren haben. Eine künstlerische Vorarbeit*) scheint nicht vorhanden zu sein oder ist jedenfalls nicht auffällig; man scheint nur nach den Regeln zu tanzen, die der angeborene Geschmack eingibt, und entfaltet dabei so viel Grazie, als die Bewegungen des Körpers zu entfalten imstande sind. Die Slawen — soweit ich mir ein Urteil erlauben darf — scheinen in der Wertung des Tanzes sich den Romanen zu nähern.

Mit den Romanen können die Kreolen, die sich ja gern zu ihnen rechnen, im Hinblick auf den Tanz durchaus verglichen werden. Auch für sie ist der Tanz eine Lebensäußerung, ein Genuß, dem man sich ohne lange Vorbereitung hingibt. Tanzunterricht kennt man nicht; ich glaube, die Kreolen würden nicht begreifen, daß es so etwas gibt. Die Bewegungen in den Tänzen sind niemals geziert, weder gekünstelt noch raffiniert erdacht; es sind vielmehr die natürlichen Bewegungen, die sich aus der diesen Menschen innewohnenden Grazie auslösen, Bewegungen, die sich in Schwingungen

*) Ich nehme die Salontänze aus, die meist an Fürstenhöfen entstanden sind.

kundgeben, deren Rhythmisierung wieder ein angeborenes rhythmisches Gefühl diktiert hat.

Dabei ist wohl zu beachten, daß es keinen einzigen Tanz mit unsittlichen Gesten gibt. Das sittliche Empfinden der Kreolen, ihr natürlicher Anstand, der gute Geschmack und die Achtung für die Frauen würden jeden Anflug von Unsittlichkeit verpönen.

Freilich beziehe ich mich nur auf die Kreolen von europäischer Deszendenz bezw. europäisch-indianischer Mischung. Das Bild wird sofort ein anderes, sowie afrikanische Mischungen hinzutreten. (S. näheres im Kapitel „Der westindische Archipel".) Daß der indezente, sog. Tango Argentino nichts mit Argentinien und den Kreolen zu schaffen hat, wird an anderer Stelle erörtert werden.

Es fragt sich nun: sind die Tänze der Kreolen original, sind sie Nachahmungen der Tänze anderer Völker, oder sind sie aus deren Tänzen entstanden? Alle diese Fälle treffen zu. Tänze wie der argentinische Pericon, der Gato sind fraglos auf dem Boden des fremden Weltteils erblüht, andere haben sich in langen Zeitläufen allmählich aus spanischen Vorbildern entwickelt, und schließlich kann man ja die europäischen Modetänze, die man in den Salons von Manila oder Batavia ebensogut kennt wie in denen von Buenos Aires, als Nachahmungen bezeichnen. Was sich allein n i c h t findet, das sind original spanische Tänze. Weiter unten werden wir kennen lernen, daß die Kreolen

längst jeden Zusammenhang mit Spanien verloren haben.

Es gibt Tänze, die nur instrumental begleitet werden, und andere, zu denen neben der instrumentalen Begleitung noch gesungen wird. Wir werden ihre Bekanntschaft in den verschiedenen Kapiteln machen. Hier sei nur noch der Begleitungsinstrumente gedacht.

Natürlich ist die Guitarre auch für den Tanz das wichtigste und bei bescheidenen Anlässen das einzige Instrument, das, zuweilen in mehrfacher Besetzung, gebraucht wird. Im Salon tritt an ihre Stelle das Klavier. Bei größeren Anlässen werden eine Klarinette oder ein Piston für die Hauptstimme und ein (dreisaitiger) Kontrabaß für die Begleitung zugezogen. Eine größere Kombination ist folgende:

2 Klarinetten,
Cornet à Piston,
2 Posaunen,
2 Violinen,
Kontrabaß,
Marugas und Guiro;

und eine noch größere:

2 Flöten,
1 bis 2 Klarinetten,
Cornet à Piston,
2 Posaunen,
Tuba (Bombardino),
Harfe (wenn möglich),

Guitarren,
Streichquintett,
Pauke,
Maraguas und Guiro,
dazu öfters noch das Cuatro, sowie Tablillas (eine Art Kastagnetten).

Die hier erwähnten Marugas und Guiro sind Geräuschinstrumente, die im wesentlichen für die Danzas und Danzones in Westindien benutzt werden. Sie werden in dem entsprechenden Kapitel ausführlich beschrieben werden. Das Cuatro ist ein altes, der Zither ähnliches Instrument, das nicht mit dem primitiven venezolanischen Cuatro, von dem später gesprochen wird, zu verwechseln ist.

Die Kreolen sind ein Volk, das sich gern an Worten berauscht. Man schätzt an einander eine „glänzende Prosa" (besonders die Brasilianer), d. i. etwas, was wir in den meisten Fällen wohl nur als Schwatzhaftigkeit bezeichnen würden. Noch mehr liebt man die literarischen Versuche in gebundener Sprache, deren sich alle Welt, besonders in jungen Jahren, befleißigt. Auch das einfache Volk hat Ohr für den Reim, wovon es in den Tänzen, bei denen gesungen wird, in beredter Weise Zeugnis ablegt. Die Improvisatoren der romanischen Zunge sind ja bekannt geworden; nur macht man sich von deren Begabung bei uns meist eine falsche Vorstellung. Die Reime sollen zwar improvisiert

werden, aber sie sind fast immer abgebraucht und werden in einem Vortrag von ganz geringer Dauer oft zahllose Male wiederholt. Das vermindert aber nicht den Beifall des zuschauenden bezw. lauschenden Publikums, dessen Ansprüche äußerst bescheiden sind, und das überhaupt bei jedem noch so wohlfeilen Reimgeklingel jubelt. Ja, ich habe selbst in gebildeten Kreisen erlebt, daß die einfältigsten Silbengleichklänge mit Beifall begrüßt werden. Zieht man noch in Betracht, wie viel leichter es ist, in einer romanischen Sprache zu reimen als z. B. im Deutschen, so wird man die romanische improvisierende Volksreimkunst nicht sonderlich hoch einschätzen.

Um so mehr ist die Dichtkunst zu würdigen, die der einsame Mann in seiner Hütte, im „stillen Kämmerlein“ treibt, sei es, daß er seine dichterischen Eingebungen niederschreibt oder sie dem Gedächtnis anvertraut. Wo finden sich heute noch in der Welt Hirten, die geborene Dichter und Sänger sind?! Der argentinische Gaucho, der die Herde weidet, berauscht sich in der Einsamkeit an einem Lied, das er selbst in Worten erdacht und in Tönen ersungen hat. Ebenso der Llanero im nördlichen Südamerika und die einsamen Menschen im himmelragenden Andengebirge. Vielleicht ist der Gaucho in den Pampas, den ich an einer anderen Stelle einen König nenne, auch der König unter diesen Dichtern. Man lese nur die Dichtungen zu den Vidalitaliedern, von denen ich 20 Strophen

bringe, und man wird nicht umhin können, die Schönheit der Gedanken und die Zartheit des Ausdrucks zu preisen. In diesen Strophen sind die (spanischen) Originalreime keineswegs geringwertig wie die Scheidemünze der Improvisationen, wenn sie auch nicht mit einem besonderen künstlerischen Maßstab gemessen werden können.

Oft versteigt sich der Ehrgeiz dieser Volksdichter auch zur Schaffung höherer Formen. So ist manche Décima, die wir kennen lernen werden, deren Regeln allgemein bekannt sind, von einem Gaucho gedichtet worden.

Die höhere Literatur der Kreolenvölker erstreckt sich über alle Gebiete. Der Parnaß einer jeden Nation weist eine ganze Anzahl glänzender Namen von Dichtern und Schriftstellern auf, obgleich deren Glanz kaum über die Grenze der Nachbarländer hinausstrahlt. Dennoch gibt es genug Dichtungen, die wohl verdienten, im Ausland bekannt zu werden. Aber eines ist nicht zu verkennen: der höheren Dichtkunst der Kreolen fehlt im allgemeinen die Ursprünglichkeit, und aus diesem Grunde kann man sie kaum als eine hervorragende Kunst gelten lassen.

So kennzeichnet sich die brasilianische Literatur (ähnlich wie die heutige portugiesische) als eine Nachahmung europäischer, besonders französischer Schriftkunst. In jedem brasilianischen Dichter scheint ein kleiner geborgter Viktor Hugo oder Lord Byron zu stecken. Vielleicht ist Gonçalves Dias, von dem ich

eine bekannte Dichtung bringe, eine Ausnahme. Auch die brasilianischen Prosaiker, die gern eine Schule für sich bilden möchten, bewegen sich samt und sonders in den Bahnen moderner französischer Literaten. Originalität kann allein der venezolanischen Dichter- und Schriftstellerschule nicht abgestritten werden. Aber eine Frage ist es, ob deren bald schwülstige, bald an die blumenreiche Sprache der Indianer erinnernde Ausdrucksweise unserem Geschmack entspricht.

Alles in allem ist die naive Volksdichtkunst der Kreolen höher zu werten als ihre Kunstdichtung. Freilich ist diese Volksdichtkunst beschränkt in der Auswahl des Stoffes. Mit nur wenigen Ausnahmen wird ein Thema wieder und immer wieder behandelt: die Liebe, und fast nur das Liebeslied erfährt oft noch die Apotheose durch die Kunst der Töne.

Die Volksmusik der Kreolen,
ihr Ursprung und ihre Entwicklung.

Die Kreolen sind, wie wir wissen, ein sog. hybrides, d. h. Mischlingsvolk. Nun haben kurzsichtige Leute versucht, aus diesem Umstand die Musik der Kreolen auch eine hybride Musik zu nennen. Das ist aber ein doppelter Fehler; denn erstens ist es nicht notwendig — so wenig wie die Musik eines komponierenden Mulatten teils afrikanische, teils europäische Elemente enthalten muß — daß ein Mischlingsvolk auch eine

gemischte Musik schreibt; und vor allem trifft es bei den Kreolen nicht zu.

Nur eine gewisse Gattung gibt es, wie hier eingeschaltet werden mag, die tatsächlich ein sozusagen „gemischtrassiges“ Gepräge trägt: die Habanera und ihre Varianten, die in den folgenden Kapiteln (wie besonders im Kapitel „Der westindische Archipel“) ausführlich behandelt werden. Wem also für diese Gattung die Bezeichnung „hybrid“ von Wert scheint — ich selbst lehne für die Musik diesen von der Ethnologie erborgten Ausdruck ab —, mag ihn für die Habanera verwenden. Daß aber nach der besonderen Art einer ihrer Unterabteilungen nicht eine ganze Kunst bezeichnet werden kann, ist klar.

Im wesentlichen ist die kreolische Musik von selbständiger Art und eigener Prägung. Untersuchen wir aber, ob und welchen Einfluß die verschiedenen Rassen, aus denen die Kreolen hervorgegangen sind, auf die Entwicklung ihrer Musik ursprünglich gehabt haben.

Weniger aus Not, wie die nordischen Völker, — denn die Spanier sind ein sehr genügsames, mit ihren äußeren Lebensverhältnissen zufriedenes Volk — als aus Abenteuersucht, in der phantastischen Hoffnung auf unerhörtes Glück zogen in vergangenen Zeiten Spanier in großen Scharen nach ihren Kolonien, besonders nach Mexiko, nach Kuba, der Perle der Antillen, und nach Südamerika. Mit sich nahmen sie ihre Bandurrios und Guitarren, ihre heimatlichen Lieder

und Tänze, ihr fröhliches, von Illusionen erfülltes Herz und ihre gesellige Lebensart — es ist wichtig, hier einzuschalten, daß die Spanier gewiß das geselligste Volk Europas sind. Wir brauchen nicht daran zu zweifeln, daß sie in der Neuen Welt, besonders in den Hafenplätzen, noch lange Zeit, vielleicht Generationen hindurch, den heimischen Sang und Klang gepflegt haben, obschon wir heute auf die Tatsache stoßen, daß sich hier nicht ein einziger spanischer Tanz in seiner ursprünglichen Reinheit erhalten hat und daß auch kein eigentlich spanisches Lied gesungen wird*). Erhalten hat sich allein eine gewisse Verwandtschaft in der Melodiebildung bei allen Weisen, die an den Küsten entstanden sind, so besonders in den Habaneras, was sich unschwer aus dem unmittelbaren Verkehr**) der fernen Hafenstädte mit der alten Heimat erklären läßt. Erhalten haben sich noch hier und da einige Rhythmen, die mitunter ganz sporadisch, gleich improvisierten Einschiebungen aus wenigen Takten, erscheinen. Das Große und Ganze aber zeigt gar keine Ähnlichkeit mehr mit spanischer Tonkunst — wie ist das gekommen?

*) Die wenigen spanischen Lieder, die ich singen hörte, waren als spanische, d. h. fremdländische bekannt. Vielleicht bildet das Lied „Si quieres á un hombre“ (S. 158) eine Ausnahme.

**) Ein solcher und zwar ziemlich reger Verkehr existiert seit den letzten 30 bis 40 Jahren nur noch zwischen Habana und Spanien; er ist unbedeutend zwischen Buenos Aires bzw. Vera Cruz und dem ehemaligen Mutterlande. Mit allen anderen Häfen hat er längst so gut wie aufgehört.

Kehren wir nun zu den spanischen Auswanderern, die wir in den Häfen der Neuen Welt verlassen haben, zurück. Nicht alle fanden gleich das Glück, das sie zu suchen gekommen waren, an den jenseitigen Gestaden des Ozeans. Aber allen war die legendäre Kunde geworden von unermeßlichen Reichtümern, die das unbekannte Innere der Länder bergen sollte. Da schnürte manch einer sein Bündel und zog hinaus in dieses Unbekannte, voller Hoffnung auf Gold und Glück. Das haben gewiß manche von ihnen gefunden; aber an eines, das sie alle, alle, ohne Ausnahme, fanden, mögen sie nicht gedacht haben, weil es für einen Spanier vielleicht das Unbegreiflichste ist, etwas, das seinen Charakter von Grund auf verändern mußte: die Einsamkeit. Dort, wo er sich schließlich niederließ, nahm der spanische Auswanderer ein Weib — da Mädchen aus seiner Heimat nicht vorhanden waren — ein Weib von roter Hautfarbe und sanftem Wesen, eine Tochter des eingeborenen Indianerstammes*).

Irgendwo in der weiten Pampa bewohnt der Gaucho seinen einsam gelegenen Rancho. Irgendwo, meilenweit entfernt, hat er ein Liebchen wohnen, dessen

*) Es darf daran erinnert werden, daß die Indianer in den ehemaligen spanischen Kolonien, abgesehen von einigen Ausnahmen, von ungleich sanfterem Charakter sind als die nordamerikanischen. Nicht ganz zuletzt hat auch dieser Umstand dazu beigetragen, daß zwischen Spaniern bzw. Portugiesen und diesen Indianerstämmen eine intensive Vermischung stattfand, während sich eine solche in den Vereinigten Staaten nur in minimalen Verhältnissen vollzog.

Bild ihm beständig vorschwebt und ihn mit Illusionen erfüllt, das er in seinen Feierstunden besingt. Besingt in Liedern, die, wie wir wissen, er selbst erdacht hat. Zu diesen Liedern werden spanische Texte gesungen. Sollten sie eine Verwandtschaft mit spanischen Liedern haben?

Nach einer fast legendären Überlieferung soll der rötlich gebräunte Mann, in dessen Adern von der mütterlichen Linie her das Blut der eingeborenen Töchter des Landes fließt, väterlicherseits von Spaniern abstammen. Aber was ist ihm Spanien? Was sind ihm die spanischen Väter? Statt des rauh-schönen Kastilianischen, das diese sprachen, spricht er eine weit melodiösere spanische Mundart. Und die Lieder, die sie sangen? Sie sind seit einer Ewigkeit versungen, verklungen. Unter den neuen Verhältnissen, unter der Einwirkung der Einsamkeit, Generationen hindurch, sind sie derart vergessen worden, daß unserm Gaucho auch nicht der Takt eines spanischen Liedes bekannt ist. Nein, die Lieder, die er singt, sind urgeborene Heideblümlein des fremden Weltteils, die in Spanien keine Verwandten kennen. Wer die Beispiele auf S. 163, 191, 207, 208 usw. zu Vergleichen mit der spanischen Liedkunst heranzieht, wird sich davon überzeugen können. Einige (oberflächliche) Kenner maurisch-andalusischer Weisen wollen eine gewisse Ähnlichkeit zwischen diesen und meinem Beispiel auf S. 206 (I.) entdeckt haben, die ich selbst aber nicht herauszufinden vermag.

Nach meiner Ansicht sind die maurischen Klagegesänge weit weniger traurig als sinnlich; die Molltonart täuscht in ihnen vielleicht Trauer vor. Dagegen höre ich aus dieser kleinen peruanischen Phrase die tieftraurige Klage eines Einsamen heraus, die wie eine bange Frage an die Sterne klingt. (Dazu kommt noch die Wechselterz, die sich in den maurischen Weisen niemals findet; siehe das Nähere im Kapitel „Kordillerenländer").

Nun liegt wohl der Gedanke nahe, daß vielleicht die eingeborenen Indianer diese Musik beeinflußt haben. Diese Vermutung muß aber strikt zurückgewiesen werden. Die Indianer sind die am wenigsten musikalische Rasse der Erde*). Sie hatten jedenfalls den Spaniern (bzw. Kreolen) nichts zu sagen. Da ich eben vornehmlich argentinische Beispiele als völlig originell bezeichnete, soll noch besonders darauf hingewiesen werden, daß gerade die sog. Pampastämme, eine ziemlich niedrigstehende Indianerfamilie, nicht mit einem Hauch auf die Kultur der argentinischen Kreolen eingewirkt haben.

Nur eine indianische Familie gibt es, die Quichoa

---

*) Ich dachte im Vergleich an die Malaio-Mongolen, die eine völlig ausgebildete Tonkunst besitzen, an die hochmusikalischen afrikanischen Negervölker und an die Australier. Von diesen habe ich die aussterbenden Uraustralier in ihrem musikalischen Wirken allerdings nicht kennen gelernt; die übrigen aber, die Polynesier und Melanesier, sind höchst musikalisch. Selbst bei den ganz „wilden" Papuas im Urwald von Neuguinea hörte ich sehr reizvolle musikalische Aufführungen.

vom Stamme der Inkaindianer, die von der geringen Musikalität der übrigen Stämme eine bemerkenswerte Ausnahme machen. In dem geographisch freilich beschränkten Gebiet, das diese Indianer bewohnen, findet ein Wechseleinfluß zwischen deren Musik und der der Kreolen statt, die sehr viel des Interessanten, aber auch viel wirklich Schönes in den Yaravís bzw. Tristes genannten Liedern bietet. Es wird darüber im Kapitel „Kordillerenländer“ ausführlich gesprochen werden.

Aber eine andere Rasse gibt es, die überall, wo sie auftrat, ihre Spuren hinterlassen hat: die afrikanischen Neger. Wie schon weiter oben gesagt wurde, haben sie ihren Anteil an der Schöpfung einer der verbreitetsten Formen, der Habanera. Ihr Einfluß ist da am stärksten gewesen, wo sie selbst am stärksten vertreten waren: auf den Antillen, an den Küsten des Karaibenmeeres und in Brasilien. Da, wo es niemals Neger gegeben hat, wie im Innern von Mexiko, in Argentinien, in Chile, im Kordillerenhochland, ist auch nichts von ihrem Einfluß zu bemerken, nur daß auch in diesen Ländern der schöne Tanz der Habanera und zahlreiche Lieder im Habanerarhythmus Eingang fanden. Wie sich der afrikanische Einfluß geltend gemacht hat, soll ausführlich im Kapitel „Der westindische Archipel“ geschildert werden.

Resümieren wir unsere Erfahrungen, so erkennen wir in der Musik der Kreolen:

1. einen gemischten Stil in einer einzigen, aber weit verbreiteten Gattung (Habanera),
2. Wechselbeziehungen zwischen indianischer und spanisch-kreolischer Musik auf einem verhältnismäßig kleinen Gebiet (Yaravi und Triste in der Hochkordillere),
3. Verwandtschaft mit südeuropäischer Musik in der Melodiebildung in zahlreichen überall verbreiteten Liedern,
4. völlige Originalität und Uniformität in der Technik (überall verbreitet mit Ausnahme von Westindien).

Danach kann man nicht umhin, der Musik der Kreolen eine eigene Stellung einzuräumen. Wollte man selbst den Einfluß der Portugiesen in dem geographisch umfangreichsten Gebiet der Kreolenwelt, Brasilien, sowie den französischen Einfluß in Westindien unberücksichtigt lassen, so ist es dennoch nicht angängig, die Kreolenmusik, wie es gelegentlich versucht worden ist, der spanischen unterzuordnen; dagegen wäre m. E. nichts einzuwenden, wenn man sie als eine selbständige Gattung neben die spanische stellt.



Mexiko und Zentralamerika



Mexiko

Motto:



Eine Hundertzahl von Ortsnamen im Südwesten der Vereinigten Staaten erinnert an ihren ehemaligen Zusammenhang mit der benachbarten Republik von Mexiko; aber in den Orten selbst findet man nichts mehr, was von ihrer einstigen Zugehörigkeit zu dem Lande Cortez' Zeugnis ablegt.

Noch bis in die Mitte der achtziger Jahre war es anders. Der Wanderer, der damals diese Ortschaften besuchte, war oft überrascht, inmitten aufblühender Yankeetowns Stadtviertel zu entdecken, die einer anderen Welt anzugehören schienen. Da war beispielsweise die Stadt Los Angeles. Nuestra Señora Reina de los Angeles, Unsere Frau Engelskönigin, hieß sie ursprünglich mit ihrem vollen Namen.

Inmitten dieser Stadt befand sich das sogenannte Sonoraviertel, enge Straßen, aus niedrigen, weißgetünchten Adobehäuschen bestehend. Fast zu allen Stunden konnte man dort Musik hören. Um die Abendzeit saß vor jeder dritten weit geöffneten Tür ein brauner Bursch mit seiner Gitarre im Arm und sang von Liebe zu einem schwarzhaarigen, glutäugigen Mädchen, das im

Innern des Hauses weilte. Hatte man Glück, so sah man die madonnenhafte Schöne durch die kärglich ausgestatteten Räume huschen. Welch ein Kontrast zu der amerikanischen Welt zehn Schritt weiter! Dort schlugen einem des Abends aus übelberüchtigten Slums heisere Stimmen ans Ohr, amerikanische Lieder in der fast tonlosen Begleitung des Banjo, den die Amerikaner gern ihr Nationalinstrument nennen. Hier aber lauschte man mit Wonne den seltsamen Gesängen, Volksliedern in spanischer Sprache, die oft von prächtigen Stimmen zu den sonoren Klängen der Guitarre vorgetragen wurden. Wie schön waren diese Melodien! Wie reizvoll der Wechsel von Dur und Moll! Wie eigenartig die Rhythmen!

Nichts, nichts ist heute mehr von alledem zu entdecken. Die braunen Menschen mit ihrem Einschlag ins Sentimentale und Romantische sind längst verschwunden, die schönen Klänge verhallt. 1891 suchte ich mit Mühe die Stätte auf, von der ich ehedem so viele Eindrücke davongetragen, und ein Dutzend Jahre später vermochte ich nicht mehr festzustellen, wo sich das Sonoraviertel befunden hatte.

Am Ende ist es kein Wunder, daß vorwärtsstrebendes Yankeetum das schläfrige, konservative spanische Element überwunden hat, wie ja Cholerik vereint mit Sanguinismus stets über Melancholie und Phlegma lachend und leicht triumphieren.

Indessen ist der Verlust nicht ein absoluter und

nur auf das Gebiet der Union beschränkt. Man braucht sich nur an deren nahe südliche Grenze zu begeben, und vor den Augen des Wanderers liegt das Land der leidenschaftlichsten Liebe, der ehrgeizigsten und eifersüchtigsten Männer, der graziösesten und schwärmerischsten schönen Frauen, der heiße Boden der Pronunciamientos und Revolutionen, das Land unzähliger Volksvergnügungen, berückender Tänze und entzückender Lieder, das romantische Land Mexiko.

Man weiß, wie unvermittelt der Europäer, der die Enge von Gibraltar überschreitet, in Tanger, Marokko, in die Welt des unverfälschten Orients tritt. Einen ganz ähnlichen Eindruck erlebt man, wenn man aus der typisch amerikanischen Stadt El Paso in Texas die Brücke überschreitet, die über den Rio Grande führt, und sich dann plötzlich in einer völlig veränderten Welt sieht, die zu begreifen nach dem Leben unter Yankeeverhältnissen nicht ganz leicht ist. Vielleicht ist aber eine etwas weiter im Inland gelegene Großstadt, Chihuahua, besser geeignet, das Charakteristische dieses Landes, das auf uns den Eindruck des Alten, vielleicht Mittelalterlichen macht, zu zeigen, als das kleine Ciudad Juarez (Paso del Norte) oben am Rio Grande.

Man kennt ja aus Schilderungen zur Genüge das typische Bild einer nordamerikanischen Stadt. Riesige Stein- und Eisenbauten und Wolkenkratzer neben scheußlichen Bretterbuden, Bürgersteige aus Brettern,

ein Wirrwarr von Reklamen und Firmenschildern und die hastende, laute Volksmenge.

Anders hier.

In den Straßen weißgetünchte Adobehäuschen, meist ebenerdig, seltener mit einem oberen Stockwerk, das dann ein Balkon ziert. Die Fenster der Länge nach vergittert. Inmitten der Stadt die Plaza, ein geräumiger, mit Marmor gepflasterter Platz — in den Vereinigten Staaten sind die „Squares“, weil raumverschwenderisch, nur spärlich anzutreffen. Da befindet sich der imposante Gouvernementspalast und die prächtige, Jahrhunderte alte Kathedrale. Herrliche Anlagen schmücken die Plaza, in deren Mitte ein Pavillon erbaut ist, in welchem allabendlich die „Banda municipal“ musiziert. Zahlreiche Bänke laden zum Ruhen ein, und in der Tat findet man zu jeder Zeit Menschen, die dort Stunden verträumen. Ins Freie hinaus führt eine von hohen Bäumen, gewöhnlich Pappeln, bestandene Chaussee, die Alameda (von álamo — die Pappel — so genannt).

Dort stehen zahlreiche Villen, meist auch aus dem bröcklichen Adobe erbaut, aber zierlicher als die Stadthäuser und nicht selten mit farbigem Anstrich, blau wie der Himmel, gelb wie der Mais, grün wie der Bambus und zuweilen auch rot wie der Mohn. Spazierendes Volk zu jeder Tageszeit, zu Fuß, zu Roß und zu Wagen. Niemand aber hat es eilig. Man möchte einem jeden das Wörtchen „mañana“ (morgen) von

der Stirn ablesen, dieses viel gehörte mañana, das gewissermaßen das Lebensprinzip ist, mit dem die guten Mexikaner gleich zur Welt kommen sollen. Es bedeutet: Hat ja Zeit! Bis morgen!

Von allen Kreolen sind die Mexikaner die ausgesucht höflichsten. In der Unterhaltung befolgt man gern die Sitte, verheiratete Frauen mit Señorita (Fräulein) und ganz alte Damen und Großmütter mit niña (Kind) anzureden. Wie schön sind die jungen Mexikanerinnen! Wie graziös sind ihre Bewegungen! Wer ahmt dieses tänzelnde Spiel der Finger nach, wenn sie ihre zierlichen Händchen zur Geste des Grußes erheben! Reizend weiß die junge Mexikanerin zu plaudern, und hat sich dabei einen Ruf wegen der Schlagfertigkeit und zuweilen Spitze ihrer Antworten erworben.

In jungen Jahren wird geheiratet, aber in welchem Lande wird einem das Heiraten in der Regel so schwer gemacht wie in Mexiko? Gleich nachdem der junge Mann um die Hand der Geliebten angehalten, wird ihm nach altem Brauch das Haus verboten; doch nicht verwehrt ist ihm, mit der Angebeteten durch das Gitterfenster mündlich zu verkehren. 5, 6 bis 8 Jahre lang muß es ihm genügen, mit der Dueña seines Herzens durch das vergitterte Fenster hindurch zu sprechen. Hier werden die Liebesschwüre während der langen Jahre hinein- und hinausgehaucht. Hat der Liebhaber eine poetische Ader — und welcher Kreolenjüngling entdeckte nicht um die Maienzeit seines Lebens solch

ein Äderlein, das später natürlich auf die Dauer versiegt? — so bezeugt er in immer neuen Dichtungen der Geliebten den Überschwang seiner Gefühle. Durch das Gitter flüstert er, was er nur Gutes von sich selber wie für die Zukunft der Geliebten zu sagen weiß. Pflichtschuldig überbringt das Töchterlein die guten Nachrichten den Eltern im Hintergrunde, um sie zu überzeugen, mit welcher Sicherheit sie in den Armen ihres Don Fulano aufgehoben sein wird. Endlich, endlich wird die Einwilligung gegeben, und nach der Verlobung folgt eiligst die Trauung.

Die Vorliebe für Volksbelustigungen ist schon kurz erwähnt worden. Kein Sonntag und kein dia de feria, d. h. Fest- oder Feiertag, deren es noch mehr im Jahre gibt als Sonntage, ohne solche Volksfeste, zu denen die Städter in die umliegenden Dörfer hinausziehen. Wo in der Welt wird mit solcher Leidenschaft getanzt wie in Mexiko! Alte spanische Tänze, wie der Fandango, der Zapateado, der Polo, sind wohl die Urbilder der mexikanischen Tänze gewesen; aber im Laufe der Zeiten haben sie sich doch so verändert, daß eben nur noch die Spuren des spanischen Ursprungs zu entdecken sind.

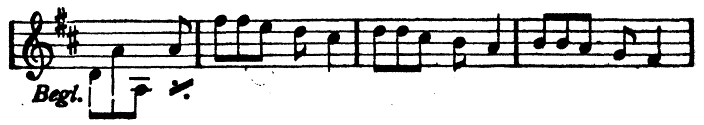
Natürlich tanzt man auch, und mit nicht geringerer Leidenschaft, in den Salons der vornehmen Welt. Hier ist vor allem die „Danza“, die Habanera, die wir in den folgenden Kapiteln näher kennen lernen werden, zu Hause. Daneben das Allerweltskind, der Walzer,
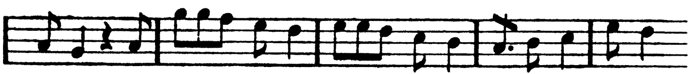
und einige andere europäische Tänze als fremder Import.

Vielleicht noch mehr Originalität als die Tänze weisen die heimischen Lieder auf. Es scheint, besonders in den Landstädten und Dörfern, daß alles Empfinden des Volkes in Liedern aufgeht. Die Volksdichtungen mögen öfters billige Reime enthalten, wie das bei den Nationen spanischer Zunge, ja wohl auch bei den meisten andern Völkern der Fall ist; auch Gedanken und Phrasen, die man aus spanischen Dichtungen kennt, mögen sich von Mund zu Mund bis zu der gegenwärtigen Generation in Mexiko fortgepflanzt haben. Doch findet sich genug des ganz Originellen.

So entdeckte ich in der mexikanischen Dichtung zuerst das Wort cielito, d. h. Himmelchen, das Diminutiv (von cielo, der Himmel), mit dem die Liebenden sich anreden. In dem Liede „Butaquito" („Das Schemelchen"), einer Perle der mexikanischen Volksmusik, kommt es vor. El Butaquito ist ein Tanzlied, das aus der Gegend von Puebla, Jalapa und Guanojuato herstammt, aber über ganz Mexiko verbreitet ist[2]. Der schlichte Text mag von den tiefen Empfindungen dieses Volkes für Liebe, die bei aller Sinnlichkeit doch keusch bleibt, Zeugnis ablegen.

Es singt der Liebende:





Rück' heran dein Schemelchen, du
hübsches Himmelchen,
Setz' dich mir gegenüber,
Und du wirst sehen, wie ich dich liebe,
Und mich freue, dich zu erblicken, du
schönes Himmelchen!

Dann folgt in liebenswürdiger Schalkheit (s. die als Motto diesem Kapitel voranstehenden Noten):

Jedesmal, wenn ich an deine schwarze Falschheit
denke,
Hätt' ich Lust, dich zu vergessen.
Ha, ha, ha! wie muß ich doch lachen!

Eine zweite Strophe lautet:

Hab' alles geordnet mit Pepa
Und bin auch in Ordnung mit Amparo,
Und doch finden mich meine Eltern
Beständig unordentlich.
Wenn ich mir vornehme,
Dein göttliches Antlitz anzuschauen,
Möcht' ich am liebsten sterben!
Ha, ha, ha! aber wieder auferstehen!

Eine Erklärung für das Wort butaquito (Schemelchen) ist vielleicht am Platze. In den Wohnungen der ärmeren Bevölkerung finden sich fast gar keine Möbel. Zum Sitzen dienen irgendwelche Kisten, umgestülpte Tröge und dergleichen, oder wie in diesem Falle, ein vierbeini-

ger Schemel. Ein richtiger Stuhl bei den Armen würde als Prahlerei gelten. Daraus geht hervor, daß das Butaquitoliedchen aus den untersten Ständen entsprungen sein muß.

Ein im Norden sehr bekanntes Volkslied ist der Parreño[2]. So nennt man die Bewohner der Minenstadt El Parral. Dieses Lied enthält ein paar Verse, die sich in verschiedenen Varianten in fast allen spanisch-amerikanischen Ländern wiederfinden, Verse, die zweifellos ursprünglich in Spanien gedichtet worden sind: „Mir träumte von zwei Negern, die mich töten wollten, und als ich erwachte, waren es deine zürnenden schwarzen Augen.“ Auch der Anfang des Liedes ist nicht ungewöhnlich; wenigstens fand ich den Gedanken von der angenehmen Buße, die ein freundlicher Pater auferlegt, in verschiedenen anderen Ländern variiert wieder:
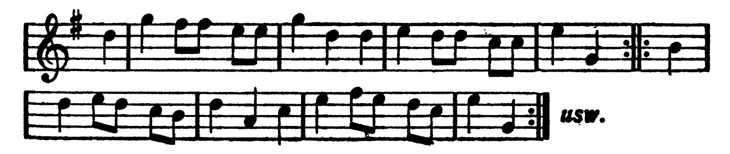
Gestern abend beichtete ich
Einem Karmeliterpater,
Und er legte mir als Buße auf,
Dein Mündchen rot zu küssen.
Parreño ja, Parreño nein,
Parreño, Herr des Herzens mein.
Parreño, ich sterbe für dich!

O schönes Guadalajara,
Wer stand doch auf der Brücke,
Mit seiner kleinen Schwarzen in den Armen,
Und dabei ein bißchen angetrunken?
Parreño ja... usw.

Gestern abend träumte ich,
Daß zwei Neger mich töteten,
Und es waren deine schönen Augen,
Die zürnend auf mich schauten.
Parreño ja... usw.

O schönes Guadalajara,
Wer war denn in San Pedro
Und trank so viel Tequila
In Gesellschaft eines Schwarzen?
Parreño ja... usw.

Guadalajara, die Hauptstadt des Staates Jalisco, gilt als die schönste und eigenartigste Stadt des Landes; sie ist der Ort der Sehnsucht eines jeden Mexikaners. Tequila ist eine Art Schnaps. Besonders zu beachten ist, daß unter den „Schwarzen", wie die Liebenden sich nennen, nicht etwa Neger zu verstehen sind; denn Neger gibt es im Innern von Mexiko überhaupt nicht. Vielmehr nennen sich die schalkhaften Sänger nur scherzweise so, indem sie auf ihre tiefbräunliche Farbe anspielen. Man erkennt aus dem Inhalt des Liedes, daß es den unteren Volksschichten entstammt. Hier ist der Anfang der Melodie:

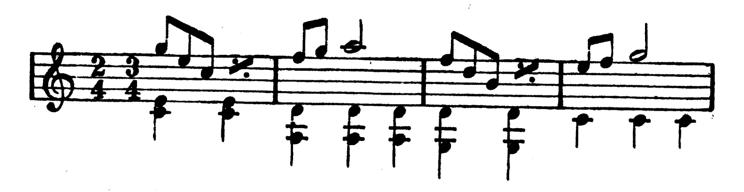


Die beliebtesten Tänze sind die im Dreiviertel-Takt sich bewegenden Jarabes[3]. Sie erinnern durch-

aus an den spanischen Zapateado (wörtl. Schuhtanz) und werden auch nicht selten so genannt. Tänzer und Tänzerin bewegen sich in grotesk-graziösen Figuren vor und um einander, ohne sich jedoch zusammenzuschließen. Die sehr lebhafte, nach allen Richtungen austrillernde Bewegung der Füße ist das Wesentliche des Jarabe. Der Tänzer pflegt seinen großen, mit Silbertalern geschmückten Hut seiner Dueña vor die Füße zu werfen, die dann um den Hut herumtanzt. Soll der Tanz beendigt werden, so ergreift sie den Hut und stülpt ihn ihrem Caballero wieder auf den Kopf.

Berühmt geworden sind die Jarabes Tapatios, nach den Bewohnern von Jalisco, „Tapatios" genannt. (Zuweilen nennt man auch alle Bewohner des Innern, von Querétaro nach der Tiefebene zu, Tapatios.).

Nicht selten wird der Jarabe durch eine gemischttaktige Phrase eingeleitet:



Der Sänger beginnt mit einer Improvisation, z. B.

Wenn du willst, ziehn wir nach Jerez,
Um die, um die, um die zu seh'n,
Die es am besten kann con los piés:

d. h. mit den Füßen.
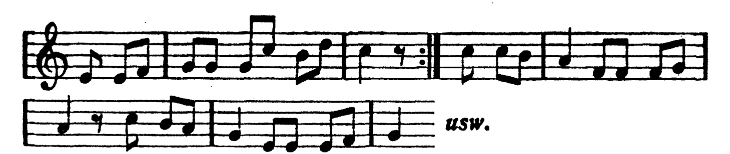
Oder:

> Wenn du willst, ziehen wir nach Zapotlan,
> Um die, um die, um die zu sehn,
> Que hace tan sabroso pan.

d. h. die ein so schmackhaftes Brot bäckt.

Welcher Ort unter Jerez gemeint ist, weiß ich nicht zu sagen. Unwahrscheinlich ist die Anspielung auf ein winziges Plätzchen dieses Namens in der Nähe von Tampico. Wahrscheinlicher ist, daß hier wirklich das alte spanische Jerez gemeint ist, dessen Erinnerung an die Maurenzeit noch durch Generationen nicht erloschen ist.
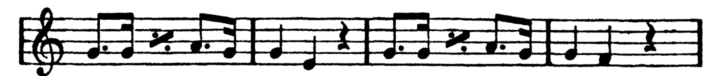
Hier ist die Melodie dieses Liedchens[2]:



Nicht selten wird ein Tapatioliedchen unmittelbar an das andere geknüpft. So hörte ich nach dem mit obigen Improvisationen beginnenden Jarabe ein paar Verse nach der Melodie des Atoleliedchens:

> Hab' dir doch ein paar Schuhchen gekauft,
> Die leider allmählich rot geworden,
> Zieh' sie dir aber an, denn sie sind ja hübsch,
> Wenn auch ein bißchen — schäbig.

Die ursprünglichen Verse zum Atole, dessen kindliche Melodie beginnt:



lauten:

Laßt uns trinken den Atole,
Männer, Frauen auf dem Land,
Denn wenn der Atole gut ist,
Werden Mädchen leicht pikant.
Ja, von diesem Atolito
Gibt man gerne jedem Kinde,
Ißt man dazu noch Tamales,
Gibt's im Leben keine Sünde.

Anm.: Atole ist ein auf verschiedenartige Weise gebrautes Getränk, Tamales ein aus Mais und Hühnerfleisch in einer Maisblätterhülle gekochtes, sehr wohlschmeckendes Gericht.

Andere naive Verse zum Jarabe Tapatio enthält die „Severiana":

Ach, welch eine Severiana!
Sie stirbt ja de amor (durch Liebe),
Und darum nimm nur
Gehörig Licor (Likör).

Oder:

Ach, welch eine Severiana!
Die Äuglein wie schön,
Ach könnte ich immer
Ihr Bildnis nur sehn,
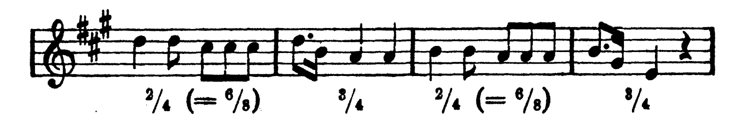
Eine andere Strophe endigt mit einem naiven Reim, der in Mexiko, aber auch allenthalben in den anderen Kreolenländern fast ohne Variante, wiederkehrt:

Si será melon ó será sandia
Si será de noche, ó será de dia.

Melon ist die Wassermelone, sandia die gewöhnliche gelbe, fleischige Melone. Also:

Ob es melon ist oder sandia,
Ob es bei Nacht ist oder am Tage.

Natürlich werden solche Verse nur des Reimes wegen gesprochen, denn ein Sinn kann in die Worte nicht gut gelegt werden. Ein bekanntes Tapatioliedchen ist auch das folgende mit den wechselnden Taktarten:
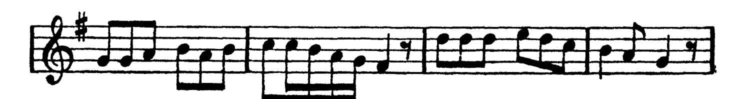


Tapatio von Guadalajara,
Gebieter du meines Herzens,
Gib mir 'nen stürmischen Kuß,
Der aber auch süß ist wie Rahmkäse.
Höre nur, höre Mitternacht schlagen,
Jetzt fahr ich spazieren in einem Wagen;
Geh nur, geh, 's ist Mittag eben,
Jetzt will ich genießen mein junges Leben.

Als ich von Guadalajara ging,
Nahm ich mit mir ein Tapatiomädchen,
Aber die kleine Schelmin verließ
Mich schon im nächsten Städtchen.
Lache nur, lache nur mir ins Gesicht,
Wie sehr ich sie suche, ich finde sie nicht,

Gehe nur, laufe nur um und um,
Find'st du sie, sag' ihr, ich sei nicht so dumm.
usw.
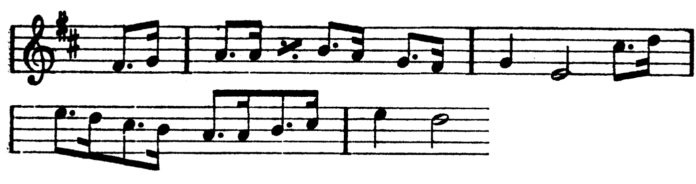
Beliebt sind auch burleske Verse und Tänze. Das Vergnügen an der Burleske mögen die Mexikaner von ihren spanischen Vorfahren geerbt haben, doch habe ich auch an den eingeborenen Indianerstämmen, so besonders an den Azteken, Sinn für Burleske bemerkt. Hierher gehört der Teléle. So nennt das Volk einen Menschen, der am Veitstanz leidet. Beim Singen der folgenden Verse nach der Melodie:



karikieren die Tanzenden die konvulsivischen Zuckungen der Kranken:
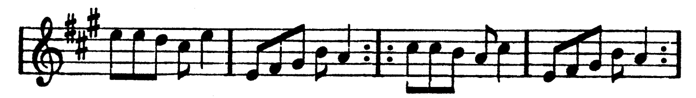
Der Telele ist tot,
Ach, ach, ach! der arme Mann!
Jetzt fährt man ihn zum Begräbnis,
Fünf Drachen ziehen ihn hernach
Und ein Fuchs von einem Sakristan . . . usw.

Der Teleletanz wird auch gern als ein Teil der sog. Tagarotas-Quadrillen benutzt. Diese sind im allgemeinen der französischen Quadrille nachgebildet, karikieren aber deren Bewegungen. Als erste Nummer dieser Quadrille wird gewöhnlich der Ahualulco



gespielt.

Ein anderer Teil heißt **Los Enanos** (Die Zwerge):
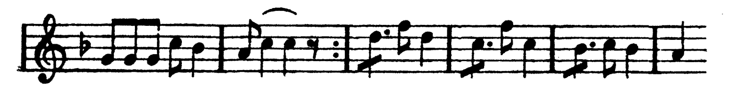


Dazu werden die Worte gesungen:

> Ach, wie hübsch sind die Enanos,
> So wie sie tanzen die Mexicanos,
> Die Riesen vereinen
> Sich mit den Kleinen . . . usw.

Je nach dem Inhalt der Zeilen recken sich die Tänzer bald auf wie Riesen, bald ducken sie sich wie Zwerge.

Ein an der Küste und im Tiefland beliebtes Liedchen ist die **Manta**. Man singt und tanzt die Manta mit besonderer Pikanterie in Guanojuato:
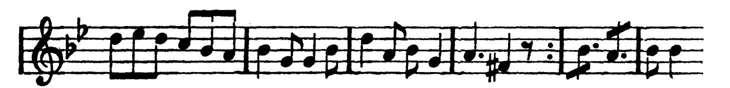


> Willst du gut die Manta singen,
> Wird es dir allein gelingen,
> Ja, Mariquita, ja,
> Mit etwas Grazia, mit etwas Grazia!
> Und mit noch etwas, und mit noch etwas,
> Ja, Mariquita.

Laß uns zu Bette gehn,
Laß uns jetzt schlafen gehn,
Du voran mit der Manta fein*),
Ich mit dem Lämpchen hinterdrein,
Ja, Mariquita, ja, Mariquita,
Lustig soll's sein!

*) Hier rufen die Zuschauenden laut: Manta!
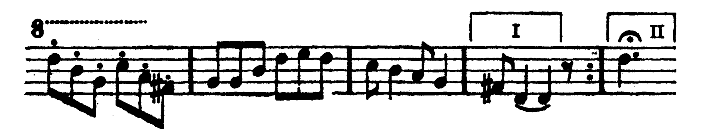
Ein an der Nordgrenze und an den Küsten sehr beliebtes Lied ist die Petenera. Also wieder eine Erinnerung an Spanien! Auch die Melodie erinnert fraglos an das andalusische Schwesterlein:
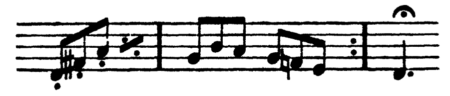


Wer hat dich in die Welt gesetzt, Petenera,
Und wußte dir keinen Namen zu geben?
Er hätte dich nennen müssen
O Soledad, Soledad!... (d. h. Einsamkeit),
Denn durch das Verderben der Menschen
Bist du in die Welt gekommen... usw.

Wie zu dem andalusischen Liede werden zur mexikanischen Petenera viele Strophen gesungen und improvisiert, in die einen Sinn zu legen oft schwer ist.
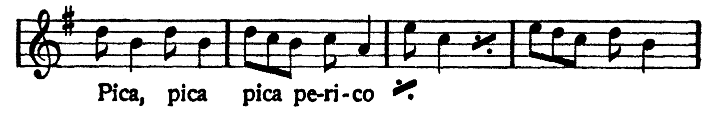
Als Zwischenspiel zwischen den einzelnen Strophen dient gewöhnlich die Phrase:



Der Schluß wird von Kennern gern dem andalusischen gleich gesetzt:



An Kinderliedern sind die Kreolen im allgemeinen nicht reich. Kaum ist das kleine Volk imstande zu singen und Verse zu behalten, so singt es Liebeslieder. Dennoch gibt es einige Kinderlieder, und unter diesen ist „Pica Perico“ über ganz Mexiko verbreitet. Jedem Kind wird es von seiner Mutter vorgesungen. Perico nennt man die kleine Papageienart, die überall in den Tropen vorkommt, und die von dem jungen Volk gern gehalten wird. Man kennt sie bei uns unter dem Namen Wellensittige. Der Refrain des Liedes lautet:
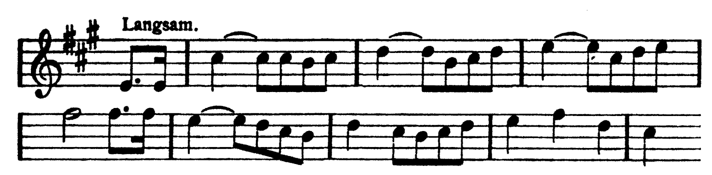


d. h. wörtlich: Pick' doch, Perico. Im übrigen werden naive Kinderworte als Text gesungen, z. B.:
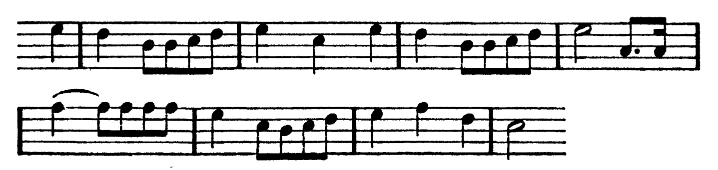
Ach Herrin, Ihr Periquito
Will mich zum Bache führen,
Aber ich will's nicht haben,
Denn da sterb' ich vor Kälte.
Pick' doch, pick' doch, pick' doch, mein Vöglein.
Pick' doch, pick' doch, pick' deine Schwester.
usw.

Unter den Volksliedern sentimentalen Charakters sind die „Mañanitas“ und die weiter unten folgende „Golondrina“ die bekanntesten.

Die Mañanitas, d. h. früher Morgen, auch Amapola genannt, stammt aus dem Süden des Landes. Es ist ein schwung- und gefühlvolles Liedchen, halb Romanze, halb Serenade, in dem der Liebende ein Mädchen aus den Llanos von Tepic besingt bzw. zu ihr singt. Auf die Melodie:



folgt der hübsche Refrain:
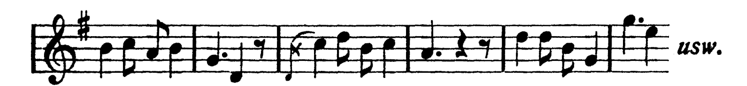


mit den Worten „despierta, mi bien, despierta“ („Wach' auf, mein Lieb, wach' auf“). Der Text lautet:

Der frühen Morgen, die so fröhlich,
Ich mit dir verbracht,
Sei immer, mein Liebchen,
Sei immer gedacht.
Erwache, mein Lieb, erwache,
Schon bricht der Tag herein,
Der Mond ist schon verschwunden,

Es singen die Vögelein.
Amapolita, Geliebte, von den Llanos von Tepic,
Wenn du noch nicht verliebt bist,
Verlieb' dich nun in mich!
Erwache, mein Lieb... usw.

Während sich bei den bisher angeführten Liedern die weit zurückliegende Zeit ihres Entstehens gar nicht feststellen läßt, mögen nun einige aus neuerer Zeit folgen, die inzwischen ebenfalls zu Volksliedern geworden sind.

Da ist die „Pasadita"[2], ein Liedchen, das aus den 1840er Jahren stammt und um die Zeit des Krieges Mexikos mit den Vereinigten Staaten (1840) in den Grenzlanden entstanden sein muß:
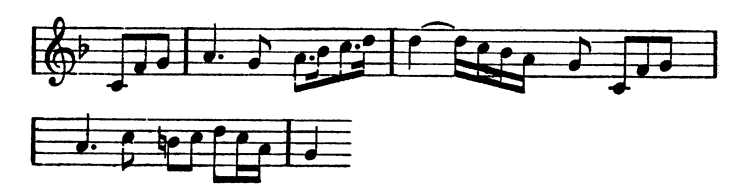


Der etwas frivole Text lautet:

Eine von jenen „Margueriten",
Die unter dem Torweg wachsen,
Fuhr mit ihrem Yankee spazieren.
Er nannte sie sein süßes Äffchen.
Alles ganz gut,
Doch auf der Spazierfahrt:
Lirum, lirum la... usw.

Die vorher erwähnte, über ganz Mexiko bekannte Golondrina (Die Schwalbe)[2], ein echter „romance mejicano", muß Ende der siebziger Jahre oder spä-

testens zu Anfang der achtziger Jahre entstanden sein. Die erste in meinem Besitz befindliche Ausgabe nennt als Textdichter Niceto de Zamacois, als Komponisten Narcizo Serradell. Obschon die späteren Veröffentlichungen die Golondrina als Volkslied anführen, ohne Angabe der Verfasser, kann ich jene Namen kaum als Pseudonyme ansehen. Die schöne, getragene Melodie, die meist zweistimmig gesungen wird,



ist nicht sonderlich charakteristisch für kreolische Musik. Der Text lautet:

Wohin fliegt wohl, flüchtig und ermüdet,
Die Schwalbe, die dort sich erhebt im Gelände?
Ach, wenn sie im Wind ihren Weg verfehlte
Und Obdach suchend es nirgends fände!
Dicht neben meinem Lager will ich ein Nest ihr bauen,
Und friedlich will ich neben ihr liegen.
Auch ich bin ja verloren in diesem Land,
O heil'ger Himmel! und kann nicht einmal fliegen!

Auch ich verließ mein vergöttertes Vaterland,
Das Haus meiner Kindheit und all mein Glück.
Nun irr ich umher voller Angst und Sorgen,
Und nimmer kehr' ich zur Heimat zurück.

O Wanderschwalbe, geliebtes Vöglein,
Mein Herz schlägt wie das deine fein,
Ich hör' dich singen, traute Freundin,
Gedenk' der Heimat und wein' und wein'.

Der spanische Text, ein Akrostichon, ergibt aus den Anfangsbuchstaben der beiden Strophen die Worte: Al objeto de mi amor (dem Gegenstand meiner Liebe).

Eine der herrlichsten Blumen der choreographischen und vokalen Kunst Mexikos ist gewiß die Habanera, von der wir weiter oben schon kurz sprachen. Sie stammt, wie schon ihr Name sagt, aus Habana, und dort, im Kapitel „Der westindische Archipel", wollen wir sie auch in allen Einzelheiten kennen lernen. Hier sei nur darauf hingewiesen, daß die Habanera, die beiläufig in Mexiko wie in allen andern spanisch-amerikanischen Ländern kurzweg „danza" genannt wird, ein, dem Tropenklima entsprechend, überaus langsamer Tanz ist, der mit graziösen Bewegungen aus den Hüften fast feierlich langsam getanzt wird. Dies ist der charakteristische Rhythmus der Begleitung, dem sich die Melodie ziemlich eng anschließt. Zum Habaneratanze wird niemals gesungen. Indessen wird zuweilen die Monotonie des Tanzes in einzelnen Takten (z. B. bei Fermaten) durch kleine Kaprizen unterbrochen. Man ruft z. B. recht schmachtend: „Ay! Ay!" oder singt einzelne Worte, oder, wie ich es bei einer Habanera an der Westküste kennen lernte: die Tanzenden ahmen, nachdem die Musik plötz-
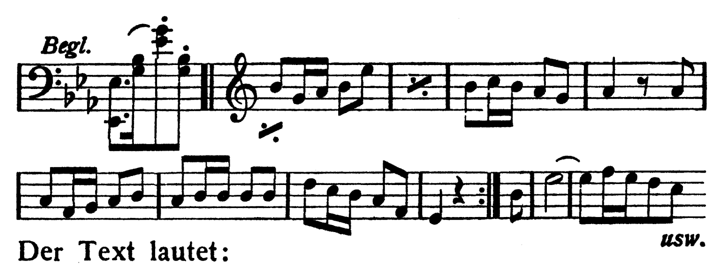
lich zu spielen aufgehört hat, das schmatzende Geräusch eiines Kusses nach, was natürlich viel Heiterheit hervorruft; aber sofort — nach der Unterbrechung eines Taktes — setzt die Musik wieder ein und die Tänzer bewegen sich von neuem im feierlichen Hüftenschritt.

Natürlich wird die Habanera in Mexiko längst nicht mehr als fremder Import empfunden. Obwohl im Grunde genommen ein Tanz der besser situierten Kreise, ist sie doch auch dem Niedrigsten bekannt, und mag auch hier und da vom Volke getanzt werden. Vor allem aber ist sie der Tanz der Salons, der Tanz par excellence auf allen großen und kleinen „reuniones". Bei besonderen Gelegenheiten wird sie auch öffentlich, im Freien, getanzt. So entstand zu Anfang der 1880er Jahre in der Hauptstadt eine Habanera „A media noche"[2], d. h. um Mitternacht, die bald zu den beliebtesten danzas zählte und von der banda municipal viel gespielt wurde. Da kam es häufig vor, wenn um Mitternacht das Publikum aus dem Theater kam und nach der Schwüle des Tages in der angenehmen Temperatur des späten Abends auf der Plaza mayor promenierte, wo in den herrlichen Anlagen die Banda noch musizierte, daß vom Publikum die Habanera „A media noche" begehrt wurde. Die Musik spielte dann auf, und die vornehmen Caballeros schlangen ihre Arme um die Hüften ihrer graziösen, mit der Mantilla bekleideten Frauen, die roten sinnlichen Mozos aus dem

Volke umschlangen ihre Genossinnen, und nach den berückenden sentimentalen Klängen dieser Habanera bewegten sich die Paare im feierlich langsamen Rhythmus. Goß dann noch der Vollmond der Tropen sein hellsilbernes Licht auf die unter den Palmen lautlos sich bewegende Menge, so ergab dies ein Bild, dessen Schönheit kaum zu beschreiben ist.

Wenn nun aber zum Habanera tanze nicht gesungen werden kann, so gibt es doch unzählige Lieder, die nach ihrem Rhythmus gesungen werden. Man nennt sie auch kurzweg Habaneras. Die Texte zu diesen Liedern stehen auf einer etwas höheren dichterischen Stufe als die der echten urheimischen Volkslieder; wenigstens versucht in ihnen der Dichter, mag es ihm auch nicht immer gelingen, einen künstlerischen Grad zu erreichen.

Eine Habanera, die ich an der Westküste hörte, und zwar von der Dame, die darin besungen wurde, war „La Perla de Mazatlan"[2]:



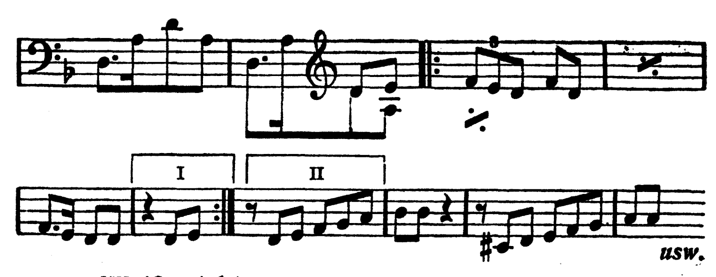
Der Text lautet:

Wie, holdes Mädchen, lächelst du lieblich,
Du Wonne des reichen Iman!

Drum nennen dich alle Rosa,
Die schöne Perle von Mazatlan.
Ach, falsch ist all dein Wähnen,
Engel du meiner Träume!
Laß deine Tränen, schau meinen Schmerz,
Der mich bedrückt und der mich beglückt,
Ach du, mein Herz!

Iman bedeutet Magnat. — Dieses Lied dürfte etwa um das Jahr 1880 entstanden sein.

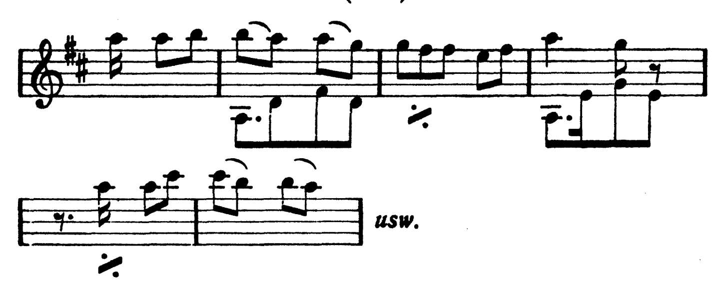
Eine andere Habanera[2], in welcher der für diese Gattung bezeichnende Wechsel von Dur und Moll sehr schön auftritt, hörte ich, als ich in Begleitung eines deutschen Schullehrers einen Spaziergang durch die Palmenhaine von Orizaba machte. Ein kleiner, etwa neunjähriger Knabe sang dieses liebesbrünstige Liedchen. Während ich die Noten aufschrieb, notierte mein Begleiter die Worte. In dem Liede heißt es im ersten Teil (Moll):



Weiß nicht zu sagen,
Was in der Seele ich so tief fühle,
Weiß nicht, ob all das Leiden
Mich über mein Weh trösten wird.
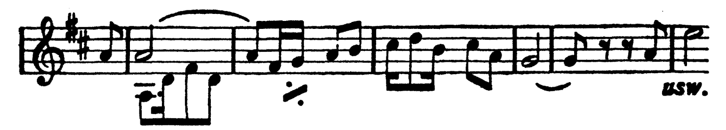
Lösche das Feuer, das in meiner Brust wütet,
Ich flehe dich an,
Vergiß mich nicht, mein Lieb!

Darauf im zweiten Teil (Dur):



Komm in meine Arme,
Herrin du, Engel meiner Liebe.
Ich bete dich an,
Lieb' dich von ganzer Seele.
Komm und tröste dieses Herz,
Das traurig weint in seinem Schmerz.

Schließen wir nun den Kranz mexikanischer Lieder mit einer der kostbarsten Blumen, die in der neuen Welt erblüht ist, die sich durch ihre Schönheit, ihren Schwung und nicht zuletzt durch ihre Pikanterie die ganze Erde erobert hat, mit der allbekannten „Paloma"[2].



Es ist für den deutschen Leser, der an sorgfältige Notierungen und Registrierungen gewöhnt ist, nicht

leicht verständlich, daß die Anfangsgeschichte eines solchen Liedes, von dem feststeht, daß es noch nicht älter als 50 Jahre ist, in ein mystisches Dunkel gehüllt ist. Erst wer sich mit dem Wesen der Kreolen vertraut gemacht hat, wer sich mit erwärmt hat an dem prasselnden Strohfeuer ihres Enthusiasmus für erhabene Dinge, in deren Tiefe sie aber gar nicht zu steigen trachten, wird das begreifen.

Man möchte fast behaupten, je größer die Sensation, um so schneller wird sie vergessen. Und eine Sensation war die „Paloma", von der ich noch im Jahre 1884, als ich Mexiko zum ersten Male besuchte, also als die „Paloma" sich noch in den „Zwanzigern" ihres Erdendaseins befand, einen deutlichen Nachhall verspürte. Wer aber die Sängerin war, die, vom Volke auf Händen getragen, sie zuerst gesungen hatte, in welchem Jahre das geschah, und vor allem, wer die „Paloma" geschaffen, die Musik, die Dichtung — das war verweht, vergessen.

Als ich auf den Namen Yradier, den verschiedene Ausgaben trugen, als den Komponisten hinwies, zuckte man mit den Achseln. Es ist bekannt, daß der Name Yradiers, des fruchtbaren spanischen Danzakomponisten, oft vorgeschoben wurde, wenn es galt, das Erzeugnis eines Unbekannten zu lanzieren. Die „Paloma" sollte aber vor allem etwas Urmexikanisches sein; nur ein Mexikaner könnte sie komponiert haben, hieß es.
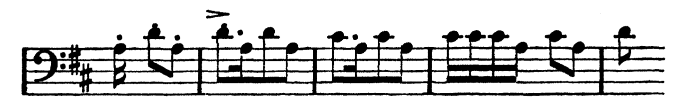
Erst vor kurzem ist es mir gelungen[4], den Schleier, der die Entstehung und die Jugendtage der „Paloma“ verhüllte, ein wenig zu lüften. Danach kann es kaum mehr einem Zweifel unterliegen, daß Y r a d i e r tatsächlich der Komponist des Liedes, wenigstens des Hauptteiles, ist.

Sebastian de Yradier, geb. 20. Januar 1809 in Sauciego, gest. 6. Dezember 1865 in Vitoria (beide Orte in der Provinz Alava in Spanien) ist einer der erfolgreichsten Liederkomponisten Spaniens im nationalen Stile gewesen. Kein Zweiter meisterte wie er die „Americana“, wie man die Habanera in Spanien nennt. Von ihm rührt übrigens auch die bekannte Habanera, die Bizet für seine Carmen verwandte, Note für Note her. Können wir nun, wie gesagt, ohne Zögern heute den Namen des Komponisten nennen, so ist leider der des Dichters der reizend-frivolen Palomaverse nicht mehr festzustellen.

Olavaria y Ferraris, der Verfasser des Werkes „Historia del teatro en Méjico“, ebenso andere Zeugen jener Zeit behaupten, daß auch der Text von Yradier herrühre. Das halte ich für möglich, aber keineswegs für sicher. Es steht allein fest, daß Yradier im Jahre 1861 mit General Chacon von Spanien nach Kuba kam. Ungewiß ist, ob er von hier aus das nahe Mexiko, das um die damalige Zeit eine verführerische Anziehungskraft besonders auf das Theatervolk ausübte, besucht hat. Dafür scheint mir, vorausgesetzt, daß

Yradier als Textdichter in Betracht kommt, die Anfangszeile des Liedes (Als ich Habana verließ) und gleich darauf die Erwähnung der Guachinanga, die dann im Mittelpunkt des Liedes bleibt, zu sprechen.

Ob Yradier auch eine mexikanische Melodie benutzt hat, wie einige Mexikaner behaupten, läßt sich nicht nachweisen. Sicher jedoch ist, daß der Schluß, der von den Österreichern handelt, erst später hinzugedichtet worden ist. Wer aber hat diesen Schluß komponiert? Auch Yradier???



Hat man dir nicht erzählt
Daß die Österreicher. . . usw.

Ich habe die Empfindung, daß dieser Schluß, die Melodie wie die Worte, nachdem die berückende Melodie des Hauptteiles auf fruchtbaren Boden gefallen, unmittelbar aus dem mit Politik durchtränkten Volke heraus geboren wurde.

Es heißt, daß das Lied zuerst in Spanien verlegt wurde; doch ist auf alle Fälle sehr frühzeitig eine Ausgabe bei Nagel Succ., einer inzwischen eingegangenen Firma in Mexiko, erschienen. Nach der sehr flüchtigen Niederschrift dieser ersten Ausgaben zu urteilen, die in Europa anstandslos nachgedruckt wurden, dürfte der Komponist seiner Schöpfung kaum großen Wert beigemessen haben.

Tatsächlich wurde von der „Paloma“ zunächst in Spanien keine Notiz genommen. In Mexiko aber schlug das Lied ein. Auch dieser Umstand veranlaßt mich zu dem Glauben, daß Yradier es in Mexiko komponiert hat und daß die Melodie und der Text (außer der Guachinanga und der später hinzugefügten Coda) noch andere geistige Berührungspunkte mit dem mexikanischen Volk hatten.

Auch der Name der Sängerin, die die „Paloma“ kreierte, steht nunmehr fest. Es war Concha Mendez, die mit der Truppe des spanischen Dichters Zorilla im Jahre 1863 nach Mexiko kam (vermutlich von Kuba her), und sie hat das Lied zum ersten Male mit größter Wahrscheinlichkeit im gleichen Jahre im Teatro nacional der Hauptstadt gesungen. Die Wirkung soll eine unbeschreibliche gewesen sein. Wie gesagt, wurde mir noch nach mehr als 20 Jahren der Enthusiasmus des Publikums von Zeitgenossen geschildert. Die Sängerin wurde angebetet, vergöttert. Es heißt, daß die „Paloma“ im Jahre 1865 am populärsten war und allgemein vom Volke gesungen wurde. Während der damaligen Revolution bildeten sich in allen Teilen des Landes die verschiedensten Parteien, deren eine „La Paloma“ als Kampflied (!) sang. Aber nicht zu allen Zeiten war die „Paloma“ so beliebt. Nach dem Siege der Revolution und dem Tode Maximilians sang Concha Mendez eines Abends wie so oft im Teatro nacional dieses Lied. Der Pöbel pfiff und zischte und verlangte

das Lied „Mama Carlota“. Concha Mendez weigerte sich aber entschieden, das Schmählied auf die unglückselige Kaiserin, von der sie nur Gutes erfahren hatte, zu singen, und verließ die Bühne.

Man kann nicht umhin, von der „Paloma“ zu sprechen, ohne Maximilians und seiner Gemahlin Charlotte zu gedenken, deren besondere Vorliebe für das Lied mir im Jahre 1884 von Zeitgenossen jener Epoche wiederholt verbürgt wurde, obschon sich heute dieser Tatsache niemand mehr zu erinnern weiß. Übrigens besitzen die Angehörgien der kürzlich verstorbenen Concha Mendez ein Bild des Kaiserpaares, das die Widmung trägt: „Der Sängerin der ‚Paloma‘. Maximilian, Charlotte“. Eine vielverbreitete Legende, die in ververschiedenen Varianten berichtet wird, sehe ich mich freilich genötigt, zu zerstören oder doch mit einer Reihe von Fragezeichen zu versehen: weder die Behauptung, daß Maximilian sich als besondere Gnade erbeten hatte, dieses Lied in den Stunden vor seinem Tode zu hören, noch die Erzählung, daß die Militärkapelle die „Paloma“ spielte, als die Kugeln den Kaiser und seine Getreuen niederstreckten, läßt sich aufrechterhalten. Die damaligen Zeitungen bringen darüber nichts; alte Militärs, unter ihnen ein General, der zu der Wachmannschaft des Klosters, in dem Maximilian gefangen saß, gehörte, erklärten dem Leiter des mexikanischen Staatsarchives, daß diese Legenden jedes glaubwürdigen Hintergrundes entbehren, und daß das

Singen unter den damaligen Verhältnissen eine Unmöglichkeit war. Durch das österreichische Gefolge des Kaisers kam die „Paloma“ zuerst nach Wien und nahm von hier ihren Siegesflug über alle Länder der Erde.

Alle gereimten Übersetzungen des „Paloma“-Liedes, die bisher gedruckt wurden, sind zurückzuweisen. Sie sind teils banal, teils aus anderen Gründen untauglich. Um die Naivität des Originals unangetastet zu lassen, gibt es nur eine Möglichkeit: die wörtliche Übertragung.

Der hier folgenden Übertragung sei vorausgeschickt, daß man unter Guachinanga (spr. huatschinanga) die Frauen der Hauptstadt von Mexiko versteht. Die kleine Phrase im Original „allá voy yo“, wörtlich „dahin gehe ich“, kann natürlich auf diese Weise nicht übersetzt werden. Ich schlage vor: so mach' ich's eben! oder: ja, ja, so geht's!

1.

Als ich Habana verließ, Herrgott ja,
Hat mich niemand gehen sehen, höchstens ich selber.
Eine schöne Guachinanga, ja, ja, so geht's,
Kam hinter mir her, jawohl, mein Herr!
„Wenn an dein Fenster eine Taube kommt,
Behandle sie zärtlich, denn ich bin's ja.
Erzähl' ihr von allen, die ich geliebt in meinem Leben,
Schmück' sie mit Blumen, die ich gern habe.“ —
„Ach, mein Liebchen, ach ja,
Ach, schenk' mir deine Liebe,

Ach, folg' mir, mein Liebchen,
Dahin, wo ich wohne."
Hat man dir nicht das famose Kuvert gezeigt,
Das die Österreicher meinem Herrn geschenkt?
Darin stand, daß der Krieg zu Ende ist,
Und drei Oblaten haben sie fest aufgeklebt!

2.

Den Tag, wo wir uns heiraten, Herrgott ja,
Und in der Woche, wo wir dann fort müssen,
Wie werden wir lachen!
Wir beide verlassen so nett zusammen die Kirche,
Herrgott ja!
Und dann gehen wir schlafen.
„Wenn an dein Fenster... usw.

3.

Wenn der kleine Probst uns segnet
In der Kathedrale, ja, ja, so geht's,
Dann werd' ich dir das Händchen mit vieler Liebe
geben,
Und dem Pater zwei Ohrfeigen.
„Wenn an dein Fenster... usw.

4.

Wenn es dann Zeit ist, Herrgott ja,
Nachdem wir doch verheiratet sind, jawohl, mein Herr,
Werden wir zum mindesten sieben haben, und, o
Schrecken!
Fünfzehn kleine Guachinangas, ja, ja, so geht's!
„Wenn an dein Fenster... usw.
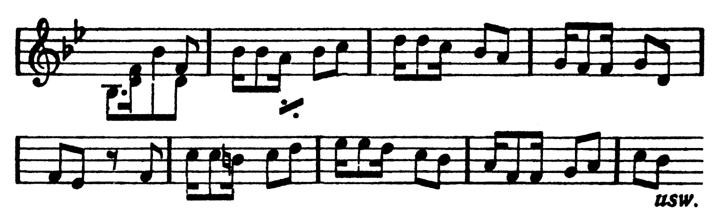
Zentralamerika

Bei den Kreolen der zentralamerikanischen Freistaaten unterscheiden sich Musik, Tanz und Dichtung nicht wesentlich von den gleichen Künsten des mexikanischen Volkes. Sind doch die Verhältnisse, unter denen die Volkskünste in Zentralamerika entstanden sind, nahezu die gleichen wie in der nördlich gelegenen Republik. Die gleichen spanischen Vorfahren und verwandte Indianerstämme waren hier die Erzeuger der kreolischen Bevölkerung; eine ganz ähnliche topographische Gestaltung der Länder, einen hohen Rücken kennzeichnend, der sich von Süden nach Norden zieht, zu dessen Seiten die Gelände sanft nach den Küsten abfallen, tropische Hitze in der Küstenzone und dementsprechend tropische Vegetation sind allen gemeinsam.

Unter solchen Verhältnissen mußten auch die geistigen Erzeugnisse der Völker einander ähnlich werden. Freilich wird die zentralamerikanische Volkskunst niemals die Mannigfaltigkeit in der Formgebung und den sprühenden, oft glänzenden Geist, der aus der mexikanischen spricht, erreichen. Aber auch dafür besteht eine Erklärung: Mexiko war von jeher um so viel stärker bevölkert und wurde von der europäischen Einwanderung unvergleichlich mehr bevorzugt als Zentralamerika. Es stand mit Europa (weniger mit den benachbarten Vereinigten Staaten[5]) in engerer Fühlung,

und schließlich ist es klimatisch für die Entwicklung einer der mittelländischen verwandten Kultur im allgemeinen doch günstiger gelegen als die Republiken Zentralamerikas; denn Mexiko erfreut sich in seiner Hochlandzone, in der außer der Hauptstadt noch eine ganze Reihe großer Städte liegen, eines milden Klimas.

Ein kleines Schifferliedchen, das ich an der Küste von Costa Rica sammelte, und das überall in Zentralamerika bekannt ist, möge als Beispiel zentralamerikanischer Liedkunst an dieser Stelle stehen[6]:



1. Lolita, wenn du nur willst, so kaufe ich dich,
   Und fahr' dich in einer Barke spazieren.
   Wir gehen dann beide ans Meer,
   Wenn die Sonne scheidet.

Refrain: Während du dann ruderst, Lolita,
   Führe ich das Steuer.

2. Ach, diese deine Augen, Lolita,
   Sind zwei Leuchtfeuer,
   Nach denen sich auf hohem Meer
   Der Seemann richtet . . .
   (Refrain.)

3. Und wenn das Meer sich erhebt,
   So fürchte nichts, Lola!

Mit einem deiner Blicke
Besänftigen sich die stürmischen Wellen...
(Refrain.)

Und dieses Mal, Lolita,
Auf deiner Wange,
Gib es nur niemand weiter,
Da ich's verlange.
(Refrain.)

Zur Zeit meines Besuches dieser Länder (im Jahre 1891) waren in Guatemala sog. „melodias recitadas" sehr beliebt. In meinem Besitz befindet sich ein Musikstück, das allen Deklamationen als musikalische Unterlage diente. Da es aber wenig charakteristisch für kreolische Musik und vermutlich von einem geschulten Musiker komponiert worden ist, halte ich seine Wiedergabe für überflüssig. Unter den s. Z. sehr beliebten Deklamationen war eine, von der hier einige Strophen wiedergegeben werden:

So wie das Funkeln eines Sternes
Vom Hauche der Wolke erlischt,
So entschwindet hinter einem Meer von Klagen und Weinen
Der Schimmer meines Glücks.

Doch die Wolken am Himmel verziehen,
Und wieder funkelt der Stern,
Nur der Liebe Licht, das einst erloschen
Unter Wolken, bleibt ewig fern.
O wie schmerzt es, am Bache der Liebe
Von einem Eden zu träumen,

Um beim Erwachen zu finden,
Daß alles nur war ein Traum.

Ein merkwürdiges und bedeutungsvolles Instrument, das man in keinem anderen dieser Länder antrifft, findet sich in Zentralamerika über sämtliche Republiken verbreitet: die Marimba. Es unterliegt gar keinem Zweifel, daß dieses Instrument eine Nachbildung des als Kaffernklavier in Zentral- und Südafrika bekannten Negerinstrumentes darstellt. Offenbar kam dieses mit den eingeführten Sklaven aus Afrika nach Amerika. Während es aber in andern amerikanischen Ländern spurlos verschwunden ist, hat es sich eben in den mittelamerikanischen Staaten in der „Marimba" genannten Nachbildung erhalten. Dabei ist zu beachten, daß in diesen Ländern Neger heute nur spärlich und nur an den Küsten anzutreffen sind, obwohl das Vorhandensein von Zambos im Innern darauf hinweist, daß es früher auch hier zahlreiche Neger gegeben haben muß. Vielleicht noch bemerkenswerter ist, daß die Marimba nicht etwa von den wenigen Afrikanern oder deren Deszendenten gespielt wird, sondern besonders von zivilisierten Indianern und Mestizen. Des weiteren verdient dieses Instrument unsere Anteilnahme, weil die Musik, zu deren Erzeugung es dient, nicht indianische, sondern kreolische ist. (Wenigstens habe ich bei sehr zahlreichen Vorträgen, denen ich beiwohnte, niemals ein rein indianisches Musikstück gehört).

Die Marimba ist folgendermaßen konstruiert[7]:

Auf einem länglichen hölzernen Rahmen von knapp 1 m Höhe und verschiedener (bis zu 2 m betragender) Länge sind Querbrettchen, den Tasten einer Klaviatur ähnlich, etwa je 2 Zoll breit und $^1/_4$ Zoll dick in abnehmender Länge wie auf einem Xylophon angebracht, die durch Anschlagen die Töne unserer europäischen Skala ergeben. Unter diesen Tasten befindet sich eine Reihe senkrechter Resonanzkästchen aufgehängt, deren Länge mit der Länge der Tasten korrespondiert. Diese Resonanzkästchen bestehen entweder aus zusammengeleimten Brettchen oder aus Kalebassen (ausgehöhlten kürbisartigen Früchten mit einer harten, holzartigen Schale) und haben stets die den Schall empfangende Öffnung oben. Unten seitlich, in der Regel den Spielern zugewandt, haben sie ein kleines Loch, über welches mit einem Ring von Wachs eine dünne, vibrationsfähige Membrane aus hartem Spinnengewebe gezogen ist. Die Kalebassen sind derartig an dem Rahmen der Marimba befestigt, daß sie seitlich, unterhalb ihres oberen Randes, jederseits zwei Löcher besitzen, durch welche zwei dünne Stäbe hindurchgehen, deren Enden am Rahmen befestigt werden. Von der hinteren Längsleiste des Rahmens geht von einem Ende der Marimba zum anderen ein hölzerner Bogen, welcher beim Spiel auf die Bank, auf der die Musiker sitzen, gelegt und durch deren Körpergewicht festgehalten wird, damit das Instrument einen Halt findet. Außerdem wird die

vordere Längsseite durch eine im Boden steckende Holzgabel gestützt.

Für das Spiel werden Schlagstöcke benutzt, die in einer Kugel oder einem Ring aus Kautschuk endigen. Der Klang ist stets hart und berührt europäische Ohren nicht gerade angenehm.
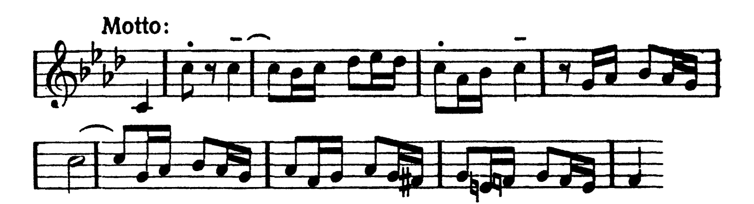
Die Marimba wird von einem, zuweilen aber auch von zwei oder drei Marimberos, wie die Ausübenden genannt werden, gespielt. Außerdem werden oft mehrere Marimbas in einer Reihe nebeneinander aufgestellt, von denen die einen nur die Tiefen-, die andern die Höhenlagen enthalten, und demgemäß von einer ganzen Gruppe von Marimberos gespielt. Diese bringen es nicht selten zu einer erstaunlichen Fertigkeit auf ihrem Instrument, welches im übrigen in Zentralamerika so beliebt ist, daß Marimbavirtuosen schon öfters erfolgreiche Konzerttournées haben unternehmen können[8]. Kein rumbo (wie die Feste des niederen Volkes genannt werden), ohne Marimbaspiel, und da diese rumbos oft Tage und Nächte ununterbrochen dauern, so müssen verschiedene Abteilungen von Marimberos engagiert werden.



Der westindische Archipel



Motto:



In dem weiten Becken, Karaibenmeer genannt, das Nord- von Südamerika trennt und im Westen von Mittelamerika begrenzt wird, liegt im Halbkreis ein Kranz von Inseln, die Großen und Kleinen Antillen, die auch unter dem Namen Westindien bekannt sind.

Diese Inselwelt war zur Zeit ihrer Entdeckung von Eingeborenen bewohnt, dem tapferen, aber gutmütigen Völkchen der Karaiben, das mehrere Millionen Seelen zählte. Der Zwang zu ungewohnter Fronarbeit, ja allein die Berührung mit der sog. Zivilisation der Spanier, die im übrigen auch niemals gezögert haben, das Kreuz da zu errichten, wo sie vorher durch Feuer und Schwert Platz dafür geschaffen, waren die Ursachen, daß nach kaum mehr als einem Jahrhundert die rothäutige Bevölkerung vollkommen ausgestorben war. (Die Indianer Kubas allein wurden bereits innerhalb 50, diejenigen Haïtis, die man auf eine Million schätzte, schon innerhalb 40 Jahren durch die Grausamkeit der Spanier völlig vertilgt.[9]).

Um nun in den Besitz von neuem Menschenmaterial für die harte Arbeit in den Plantagen der weißen Eroberer zu gelangen, wurden bekanntlich nach verschiedenen Teilen Amerikas, so nach dem Süden der Vereinigten Staaten, nach Brasilien und vor allem nach Westindien Neger zu Hunderttausenden aus Afrika eingeführt. Diese vermehrten sich rasch und vermischten sich außerdem zum großen Teil mit den Weißen. Daher finden wir heute in Westindien neben Weißen (meist nur in der ersten Generation) eine überwiegende Anzahl von Farbigen, Negern, Mulatten, Quadronen, Okteronen und wie sonst immer die Vermischung von Weiß mit Schwarz, von Europäern mit Innerafrikanern heißen mögen. Wir wissen bereits, daß alle diese Völker sich nach dem spanisch-französischen Sprachgebrauch Kreolen nennen.

Daß diese Kreolenvölker auf den einzelnen Inseln in ihrem Wesen sehr verschieden sind, wird sofort begreiflich, wenn man erwägt, daß das schwächere Element, als welches das afrikanische anzusehen ist, unter der Herrschaft sehr verschiedener europäischer Nationen stand. Die Eigenart der letzteren hat der afrikanischen Rasse deutlich ihren Stempel aufgedrückt. So finden wir bei den Negern und ihren Deszendenten auf Kuba und Puerto Rico, die noch bis vor kurzem in spanischem Besitz waren, und bei denen natürlich das spanische Element noch heute (relativ) dominiert, einen Hang zur Romantik. Liebeleien, das Besingen

und Ansingen holder Frauen, ein gewisses schwärmerisches Wesen wird man unter dieser Bevölkerung überall leicht beobachten. Auf den französischen Besitzungen Martinique und Guadeloupe fällt bald die Lebenslust und ein bis zur Ausgelassenheit heiteres Wesen der Bevölkerung auf. Auf den britischen Besitzungen wieder (Jamaika, Trinidad, Barbados usw.), wo der Neger weitgehende Rechte genießt, durch die er meist günstiger gestellt ist als der Weiße, sind Dreistigkeit bis zur Frechheit, Ungebundenheit und Lässigkeit in den Handlungen die charakteristischen Züge.

Haïtis Bewohner, die vor hundert Jahren vorübergehend unter französischer Herrschaft standen, haben aus dieser Zeit nur die französische Sprache, die sich freilich zu einem besonderen Patois umgebildet hat, behalten. Eine fast ununterbrochene Kette von Bürgerkriegen, nicht zu sprechen von niemals aufhörenden Zwisten geringfügigerer Art, haben hier ein gewisses rechthaberisches Wesen, das zuweilen das Maß der Höflichkeit überschreitet und den Ausländern nicht gerade günstig ist, geschaffen. Doch fand ich solche Eigenschaften nicht bei dem weiblichen Element Haïtis, das wir gleich näher kennen lernen werden. Von der farbigen Bevölkerung auf den winzigen Inseln, die unter schwedischer, dänischer und holländischer Oberhoheit stehen, zu sprechen, ist für unsere Betrachtungen wenig lohnend. Auf den dänischen Inseln (St. Thomas und St. Croix) herrscht die englische Sprache im Verkehr;

auf der holländischen Curaçao und ihren Nebeninseln die Mischsprache Papiamento neben dem Spanischen, so daß man ruhig sagen kann, daß ihre Bevölkerung verwandte Züge mit den Bewohnern der englischen bzw. spanischen Besitzungen zeigt. Auf diesen Inseln sind, abgesehen von den europäischen Beamten, also Dänen bzw. Holländern, spanische Israeliten (Spagniolen, Nachkommen israelitischer Flüchtlinge aus Spanien im Mittelalter) die Herren des Landes, die sich aber niemals mit den Negern vermischt und sich auch von jeder geistigen Berührung mit dem afrikanischen Element freigehalten haben.

Über die übrigen Weißen in Westindien können wir uns kurz fassen. Engländer und neuerdings Amerikaner kommen wohl nur für die erste Generation in Betracht. Die wenigen, die sich fortgepflanzt haben, zeigen infolge des erschlaffenden Klimas Spuren von Degeneration.

Die gleiche erschlaffende Wirkung hat das Tropenklima auf die nach vielen Tausenden zählenden Spanier und deren mehr oder weniger vermischte Nachkommen ausgeübt. So mondän und in allen Dingen des modernen Lebens auf der Höhe, wie es die westindischen Kreolen auch sind, haftet ihnen doch eine Verweichlichung und Charakterschwäche an, wie man sie bei den Kreolen der übrigen Länder, von denen in diesem Buche noch gesprochen werden soll, nicht wiederfindet.

Wenn schon bei den kreolischen Volksdichtern im

allgemeinen das Weib beständig der Gegenstand ihrer Huldigung ist, so ist das Weib und seine Vergötterung überhaupt das A und O aller Dichtungen im tropischen Westindien. Es verlohnt sich daher, die nähere Bekanntschaft der so angebeteten Schönen dieses Archipels zu machen.

Natürlich unterscheiden wir die eigentliche oder spanische Kreolin, die hauptsächlich in Kuba und Puerto Rico zu Hause ist und gar keine oder keine nachweisbare Vermischung mit der afrikanischen Rasse erfahren hat, und die afrikanische Kreolin, die wir ethnologisch besser als Mulattin bezw. deren Deszendentin bezeichnen. Diese letztere ist, wie bereits gesagt, über den ganzen Archipel verbreitet.

Die Kubanerin von der Portoriqueña äußerlich zu unterscheiden, ist nicht gut möglich. Wenn es einen Unterschied gibt, ist er im Wesen dieser Frauen zu suchen. Kuba ist stets eine der lebenslustigsten, ich möchte sagen, lebenstollsten Kolonien Spaniens gewesen, das Dorado aller Auswanderer; anders Puerto Rico, das viel bespöttelte, von dem es oft hieß, daß es an Stelle von „reicher Hafen“ Puerto Pobre, d. h. armer Hafen, genannt werden sollte. In der Tat fand ich die Portoriqueña ziemlich still und zurückhaltend. Bezeichnend für den Unterschied in musikalischer Hinsicht erscheinen mir die üppige, berauschende, sinnliche Musik Kubas und die zwar ebenso sinnlichen, aber melancholischen, schwärmerischen Danzas und Lieder

Puerto Ricos, über die wir ja noch viel zu sagen haben werden.

In der schlanken, schmiegsamen Figur, in den Zügen ihres Gesichts, den tiefschwarzen, blitzenden Augen und dem ebenso schwarzen Haar, in der Grazie ihrer Bewegungen, den wiegenden Hüften, den feinen, schmalen Händen und kleinen Füßchen erscheinen diese Frauen den Kreolinnen des Festlandes verwandt. Die Hautfarbe ist ein reines Weiß, denn vor den Strahlen der tropischen Sonne pflegen sie vorsichtig ihr preziöses Köpfchen zu schützen. In der Tat ist kaum eine ihrer kreolischen Schwestern so wenig geneigt, den Körper, sei es dem Wetter, sei es der Anstrengung gymnastischer Übungen auszusetzen, wie sie.

Auf den Paseos, wenn in der abendlichen Kühle beim Klange der Musik die vornehme Welt auf und nieder wogt, kann man sich beim Anblick von hunderten von bildhübschen Gesichtern einen Begriff machen, welch einen Reichtum an Frauenschönheiten die spanischen Antilleneilande bergen.

Der Toilette und Pflege des Körpers wird zweifellos das größte Interesse entgegengebracht. Zu den Vergnügungen unserer Señoritas gehören vor allem die bereits erwähnten trägen, schläfrigen Danzas, die nicht die geringste Anstrengung erfordern. Außerdem wird ein wenig musiziert, Theater und die „Tertulias“ befreundeter Familien werden besucht, in denen man ganze Scharen anmutiger, höchst geschmackvoll ge-

kleideter junger Damen antrifft, die gleich lebenden entzückenden Dekorationen rings um die Wände des Salons plaziert sind, während die Herrenwelt sich in den Nebenräumen, Zigaretten rauchend, zerstreut.

Aus der Gruppe der Negerin und ihrer hellerfarbigen Deszendentinnen greife ich eine heraus, die nicht nur bei den Angehörigen ihres Stammes und ihrer Farbe, sondern auch bei den Weißen, die ja täglich irgendwie mit ihr in Berührung treten, keine geringe Rolle spielt: die Mulattin. Nicht nur, weil sie im Mittelpunkt jeder echten Volksdichtung steht und auch von den Volkssängern weißer Hautfarbe immer wieder, sei es auch nur im komischen Sinne, behandelt wird, sondern weil sie tatsächlich ein interessantes Persönchen ist, mit vielen liebenswerten Eigenschaften behaftet, wollen wir uns ein wenig mit ihr beschäftigen. Wir gewinnen dadurch ein erhöhtes Verständnis für die Lieder Westindiens, wobei gleich erwähnt werden mag, daß wir in dem von Farbigen stark bevölkerten Brasilien eine verwandte Liedkunst antreffen werden.

Die Mulattin ist in den meisten Fällen das Kind eines Weißen und einer Negerin; selten ist es umgekehrt. Ein wenig unsicher in der Körperhaltung, gibt sie sich gern geziert und kokett. Sie erstrebt in ihren Bewegungen Grazie, erreicht aber nur Groteske. Intelligent und anstellig von Natur, handelt sie stets nach dem Grundsatz „chi va piano, va lontano“. Im Umgang ist sie freundlich und liebenswürdig; ihre

Sprache ist stets in sanftem Ton gehalten, was aber nicht zum wenigsten daher rührt, daß sie nicht Lust hat, ihre Lungen anzustrengen. Hand in Hand mit ihrer Koketterie geht eine übertriebene Putzsucht, die zuweilen die kuriosesten Blüten treibt. Die Eitelkeit der Mulattin ist so groß, daß es z. B. einem witzigen Europäer leicht gelingt, ihr einzureden, sie sei gar nicht „de couleur", sondern nahezu weiß, nicht viel anders als eine südeuropäische Prinzessin.

Unbegrenzt wie ihre Eitelkeit ist ihre Sinneslust. In den mittleren und unteren Ständen bemüht sich das weibliche Mulattenvolk kaum, den äußeren Anstand zu wahren. Von Moral kann hier gar nicht die Rede sein. Ihr Ideal ist natürlich der Weiße; für ihn glüht ihre tiefste Neigung, während sie wieder Verachtung für den rein Schwarzen empfindet, der ihr aber mit der gleichen Intensivität diese despektierlichen Gefühle erwidert. Als größte Fehler wirft man ihr, schwerlich zu Unrecht, Lügenhaftigkeit und Falschheit vor. Wie aber solche häßlichen Eigenschaften ganz gut erworben werden können, läßt sich ermessen, wenn man einerseits die offene Vorliebe der Mulattin für ihre weißen Freunde in Betracht zieht, andererseits aber ihr nur zu begründetes Mißtrauen, von diesen nicht für „voll" genommen zu werden.

Die hellerfarbigen Deszendentinnen der Mulattin erreichen öfters eine nicht geringe Kulturstufe, und unter ihnen sind besonders die Frauen Haïtis von be-

merkenswert zartem Wesen und verfeinerten Umgangsformen.

In musikalischer Hinsicht ist der Einfluß des Afrikaners auf die westindischen Kreolen von größter Bedeutung gewesen; denn durch ihre Mitwirkung ist eine Tanzform entstanden, nämlich die „Habanera", die sich über das ganze romanische Amerika verbreitet hat.

Das Wesentliche der reinen Negermusik ist, wie allgemein bekannt, im Rhythmus zu suchen. Die melodischen Phrasen der Neger bestehen aus endlosen Wiederholungen von kurzen Tonreihen, so daß man kaum von Melodien in unserm Sinne sprechen kann. Dagegen wird sich auch kein Europäer des Eindrucks erwehren können, den die diese Melodien begleitenden Rhythmen verursachen. Sie bohren sich förmlich in das sinnliche Empfinden der Zuhörer ein, unwiderstehlich und eindringlich fast bis zur Qual. Das wird besonders verständlich, wenn die Art der Instrumente in Betracht gezogen wird, die für die Markierung des Rhythmus gebraucht werden. Von ihnen soll bald näher gesprochen werden.

Man kennt die Veranlagung der Neger für Rhythmen aus der oft in Reisewerken erwähnten Trommelsprache. Mittels bestimmter Schläge und Wirbel auf seiner Trommel teilt der Neger seinem Freunde am andern Ende des Dorfes mit, was er auf dem Herzen hat, und oft die kuriosesten und kompliziertesten Dinge, wobei es sich freilich nicht um Geheimnisse handeln

darf. Durch die Trommelsprache pflanzen sich wichtige Nachrichten von Dorf zu Dorf und so oft über das ganze Land fort. Von dem Verständnis der Neger für Rhythmen weiß ich selbst ein kleines, dafür bezeichnendes Erlebnis zu erzählen.

Ich befand mich eines Tages (im Oktober 1898) in Lourenço Marques an der Ostküste von Afrika und saß auf meiner Veranda bei einer schriftlichen Arbeit. Der Himmel war bedeckt von dichten Wolken von Heuschrecken, die über das Land herfielen und die Saaten vertilgten. Man griff nun zu dem einzigen Mittel, das in solchen Fällen angewandt wird: alles was schwarz und zweibeinig war, wurde aufgeboten, um durch Lärminstrumente die schädlichen Nager zu vertreiben. Dabei wurde es mir freilich schwer, zu arbeiten. Als dann der Lärm ganz unerträglich wurde, stürzte ich hinaus, riß dem ersten besten Neger seinen Blechteller und Löffel aus der Hand und rief: „Wenn ihr schon lärmen wollt, dann macht es wenigstens so“ — dabei gab ich den Rhythmus an: Ich zeigte es zwei- oder dreimal; schon machten es die Neger in meinem Garten nach, und dann, darüber amüsiert, die in der Nachbarschaft, und bald konnte man stundenlang über die ganze Delagoabay den Nibelungenrhythmus hören.

Wer die enthusiastische Liebe, fast möchte ich sagen, den Fanatismus der Neger für Musik kennt, wird sich vorstellen können, welchen Eindruck die

Musik der Spanier bzw. Kreolen auf sie gemacht haben muß. Es läßt sich auch ohne Mühe nachweisen, wieviel Nutzen sie aus der musikalischen Kunst der Europäer zogen, wie bei ihnen der Sinn für Melodie allmählich reich entwickelt wurde, und wie sie sich das ganze Wesen dieser Kunst zu eigen machten, ohne dabei ihre Eigentümlichkeit des Rhythmus aufzugeben.

Zu ihrer höchsten Blüte hat sich die europäisierte Negermusik im Süden der Vereinigten Staaten entfaltet. Auch Instrumentalkünstler sind unter den Afrikanern erstanden, die es zu Ansehen gebracht haben. So die Violinvirtuosen José White, Brindis de Salas, Albertini, alle drei Kubaner, und der Brasilianer Adelelmo do Nascimento. Als Komponist eines weltlichen Oratoriums „Hiawatha", das freilich gar keine afrikanischen Züge trägt, ist der Mulatte Coleridge Taylor von der afrikanischen Guineaküste bekannt geworden[10].

Nicht viel geringer aber kann der Anteil, den umgekehrt die Spanier und Kreolen an der Musik und den Tänzen der Schwarzen nahmen, gewesen sein. Täglich, in ihren Ruhestunden, hatten sie Gelegenheit, den teils stark sinnlichen, teils grotesken und wilden Tänzen ihrer schwarzen Sklaven zuzuschauen und ihre eigentümlichen Lieder zu hören. Welchen Eindruck mögen diese faszinierenden, komplizierten und bizarren und doch wieder so klaren Rhythmen der Neger auf die Spanier, die selbst ein sehr feines rhythmisches Gefühl besitzen, gemacht haben! Dazu diese seltsamen Ge-

räuschinstrumente, die, die Rhythmen markierend, eine fast unheimliche Wirkung ausübten!

Hier standen sich also zwei Rassen gegenüber, beide hochmusikalisch, aber beide in einer andern musikalischen Welt erwachsen. Kein Wunder, daß auch die Spanier Nutzen zogen und zunächst diese merkwürdigen Rhythmen in ihre eigene Musik aufnahmen. Von diesen Rhythmen ist aber der einfachste, den man bei den Negern noch heute allenthalben hören kann: ♪. ♬ ♪ ♪, den wir bereits kennen gelernt haben, der Rhythmus der Habanera. Die Melodie der Habanera, die wir aus dem mittleren oder südlichen Spanien herleiten mögen, und die Begleitung mit ihren aus Afrika stammenden Rhythmen stellen also gewissermaßen eine Vermählung spanischen Geistes mit afrikanischer Technik dar.

So lernen wir in der Habanera oder Danza eine hybride Kunst kennen, wie aber gleich an dieser Stelle gesagt werden mag, die einzige hybride Kunstgattung der kreolischen Musik. Betrachten wir sie in ihren Einzelheiten.

Die Habanera

Die Einleitung.

Die Habanera wird stets im $^2/_4$-Takt notiert. Sie wird zuweilen durch eine ziemlich lebhafte, nicht mehr als achttaktige Phrase, meist mit bewegten Sechzehntelfiguren in der Melodiestimme, die im Orchester fast immer von der Klarinette ausgeführt wird, eingeleitet.

Die Bässe bewegen sich dazu im einfachen Achtelrhythmus. Der Charakter dieser Einleitung hat fast immer ein banales Gepräge. Im achten Takt setzen die charakteristischen Rhythmen der Bässe als Übergang zu dem eigentlichen Tanz ein. Dann folgt

Der Tanz.

Die Grundform zeigt zwei Teile, von denen der erste (16 Takte) stets in Moll steht und auf der Dominante endigt, während der zweite Teil (meist wieder 16 Takte) in Dur steht. Zu dem Mollteil werden gewöhnlich die Bässe A (s. weiter unten), zum Durteil die Bässe B gespielt. Es gibt aber auch viele Habaneras, die nur in Moll und andere, die nur in Dur stehen, sowie sehr zahlreiche, die ohne Einleitung einsetzen. Allenfalls gehen die erwähnten zwei Übergangstakte als Einleitung voraus. Das Tempo ist stets äußerst langsam, etwa ♩ = 58.

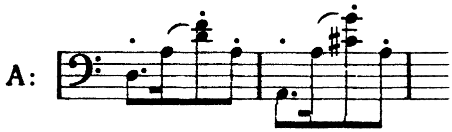
Die Melodie.

Die Melodie schmiegt sich stets den Rhythmen an. Wie dies geschieht, läßt sich freilich nicht beschreiben; doch kann es aus den hier notierten Beispielen leicht erkannt werden. Im Mollteil wird die melancholische Melodiestimme wohl meist von der Klarinette gespielt. Im Durteil treten Flöten und Geigen hinzu.

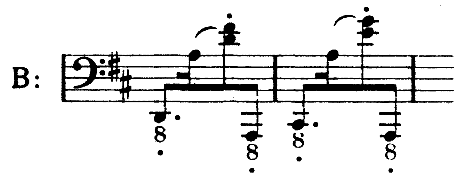
Die Bässe.

Das Charakteristische für die Bässe sind, wie mehrfach gesagt wurde, die Rhythmen, deren einfachsten wir wiederholt kennen gelernt haben. In Notenbei-

spielen unterscheiden wir den ganz einfachen Rhythmus A (meist für den Mollteil des Tanzes):



und B, den mit Grundbässen (meist für den Durteil):



Im Orchester liegt die Ausführung der Bässe hauptsächlich in Händen der Blasinstrumente (Tuba resp. Bombardino für die Grundbässe); nur das erste Achtel von A und das erste und vierte Achtel von B spielt der Kontrabaß (und das Cello, falls vorhanden) mit.

Das Orchester.

Auf den „Tertulias" genannten Abendunterhaltungen, welche die elegante Welt in ihren Salons veranstaltet, wird die Habanera gewöhnlich auf dem Klavier gespielt. Dazu treten in Ausnahmefällen (ähnlich wie bei uns) einzelne Instrumente, wie die Klarinette, die Geige und ein (meist dreisaitiger) Kontrabaß. Führt eine größere Orchesterkombination, eine „Banda municipal", wie sie sich wohl in den kleinsten Landstädtchen des romanischen Amerika findet, die Habanera aus, so ist die Besetzung ungefähr wie folgt:

2 Klarinetten,

2 Baritons,
Cornet à Piston,
2 Violinen,
Kontrabaß,
Geräuschinstrumente (s. unten).

Eine andere Kombination ist folgende:

2 Flöten,
Klarinette, gewöhnlich in C, zuweilen in B,
Cornet à Piston in A,
2 Posaunen,
Bombardino (kleine Tuba),
Pauken,
Harfe (wenn vorhanden),
Guitarren (mehrfach).

Dazu tritt noch in Kuba öfters das „Cuatro“, ein altes Instrument, eine Art Zither, und die „Marugas“ und „Guiro“ genannten Geräuschinstrumente, die hauptsächlich in den Danzas mit erweiterten Rhythmen, (s. weiter unten) eine große Rolle spielen. In den Habaneras, wie wir sie bis hierher kennen gelernt haben, also mit einfachen Rhythmen, wirken wohl nur die Marugas mit, indem sie einen einfachen Rhythmus, z. B. ♪ 𝄾 𝄾 ♬ markieren. Die Beschreibung und Bedeutung dieser Instrumente folgt weiter unten.

Erweiterte Rhythmen.

Die erweiterten Rhythmen sind sehr mannigfaltig, bisweilen noch ziemlich einfach, bisweilen aber von recht verzwickter, komplizierter Art. Ihre Ausführung

ist für den Ungeübten, als welcher jeder europäische Klavierspieler anzusehen ist, mit nicht geringer Schwierigkeit verknüpft, denn nicht nur sind die oft mehrfach synkopierenden Taktteile der Begleitung an und für sich nicht leicht zu spielen, sondern ihre Ausführung wird auch noch durch die Melodie, deren einzelne Teile oft in anderen Taktarten stehen, erschwert. Dazu kommt noch, daß alle diese Rhythmen bis in ihre kleinsten Teile mit der Genauigkeit und Schärfe eines Präzisionsinstrumentes auszuführen sind! Wir kennen nichts ähnliches in unserer europäischen Musik.

Zwar sagte Hans von Bülow: Im Anfang war der Rhythmus. Wenn wir aber von einer Genauigkeit des Einsatzes allenfalls auf den guten Taktteilen absehen, so ist alles übrige in der praktischen Ausübung unserer Musik einem fortwährenden rubato — möge es sich auch nur um eine kaum wägbare Verrückung der Rhythmen handeln — unterworfen. Ja, es unterliegt keinem Zweifel, daß neben den dynamischen Schattierungen erst diese rhythmischen Freiheiten einem verfeinerten künstlerischen Vortrag dienlich sind. Wer die rhythmische Schärfe in der Kreolenmusik kennen gelernt hat, wird die Verwischung des rhythmischen Gefühls in der Ausführung unserer Musikstücke leicht entdecken und bemerken, daß dies längst nicht mehr als Fehler empfunden wird. Man sollte nicht glauben, daß ein so einfacher Rhythmus, wie der einfachste der Habanera, unseren Orchestermusikern Schwierigkeiten
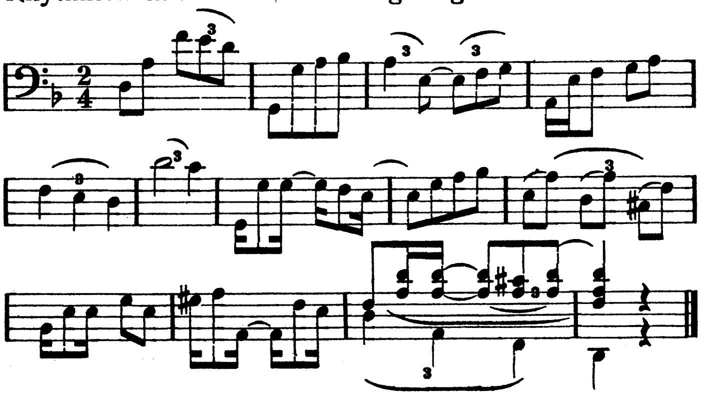
machen könnte. Und doch, so oft ich von Militär- und Badekapellen das allgemein bekannte mexikanische Lied „La Paloma“ (s. vorher) spielen hörte, niemals klappte der Rhythmus in der Begleitung (s. das Beispiel B auf S. 98). Allenfalls fielen das erste und dritte Achtel zur rechten Zeit. Aber das zweite, synkopierte kam bald um ein Haar zu früh, bald (und das in den meisten Fällen) trat es zu eng an das dritte heran, während das vierte Achtel unsicher den Takt abschloß. Weder der ausführende Musiker noch der Dirigent schienen es zu merken, geschweige denn unser in rhythmischer Hinsicht so wenig geschultes Publikum. Jeder beliebige Kreole würde eine solche Ausführung unerträglich finden. — Kehren wir aber zu den erweiterten Rhythmen zurück.

Die Präzision der Rhythmisierung steckt den Kreolen zweifellos im Blute. Selbst jugendliche Dilettanten, die nur mittelmäßig Klavier spielen, werden diese Rhythmen in geistvoller Abwechslung und mit einer staunenswerten Sicherheit zur Melodie improvisieren. Das rhythmische Talent ist aber insofern für die kreolischen Musiker zum Nachteil geworden, als sie sich niemals die Mühe geben, die Rhythmen genau zu berechnen und auf dem Papier in korrekten Notenwerten niederzuschreiben. Daher enthalten fast alle im Druck erschienenen Danzas ungenaue, um nicht zu sagen rhythmisch oft falsche Bässe. Man hört zwar die kreolischen Musiker allgemein sagen, daß eine korrekte Notie-

rung nicht möglich sei; aber es bedarf wohl keiner Beweisführung, daß innerhalb eines bestimmten Zeitmaßes (Taktes) jede Rhythmisierung notiert werden kann, sei es auch mitunter auf umständliche Art.

Zu beachten ist, daß die Tänze, von denen hier die Rede ist, also die mit erweiterten Rhythmen, niemals Habaneras, sondern stets Danzas genannt werden. Ich vermute, daß man früher einen Unterschied machte zwischen Habanera und Danza. Heute aber wird, um es noch einmal zu wiederholen, die Habanera, d. h. der Tanz mit einfachen Rhythmen, in Amerika meist Danza, zuweilen Habanera, dagegen das Musikstück mit den komplizierten Rhythmen stets Danza genannt.

Hier mögen nun eine Anzahl erweiterter Rhythmenbeispiele folgen, wobei jedoch zu beachten ist, daß sie in der Praxis nie in dieser Buntheit aufeinander folgen. Weiter unten soll dann der Zusammenhang dieser Rhythmen mit einer Melodie gezeigt werden.

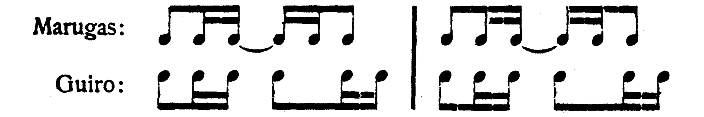


NB. Das vorstehende Beispiel stellt eine unlösliche Verbindung von Grundbässen und Füllstimmen dar, die, im Charakter der Danzas, einen fast selbstständigen Charakter tragen. Der vorletzte Takt zeigt einen Doppelrhythmus. — Wir kommen nun zu den Geräuschinstrumenten. Die hauptsächlichsten sind:

Die Marugas. Die Maruga besteht aus einer Kalebassenart (einer kürbisartigen, ausgehöhlten Frucht mit einer holzartig harten Schale), die mit Schrot oder kleinen Steinchen gefüllt ist. Sie wird, um die Rhythmen zu markieren, hin und her geschüttelt und verursacht ein weithin hörbares Geräusch, wie ein fortgesetztes sch—sch—sch, das ganze Straßenlängen weit hörbar ist. Es werden gleichzeitig zwei Marugas, je eine in jeder Hand, gespielt, um Synkopen und kurze Rhythmen zu ermöglichen.
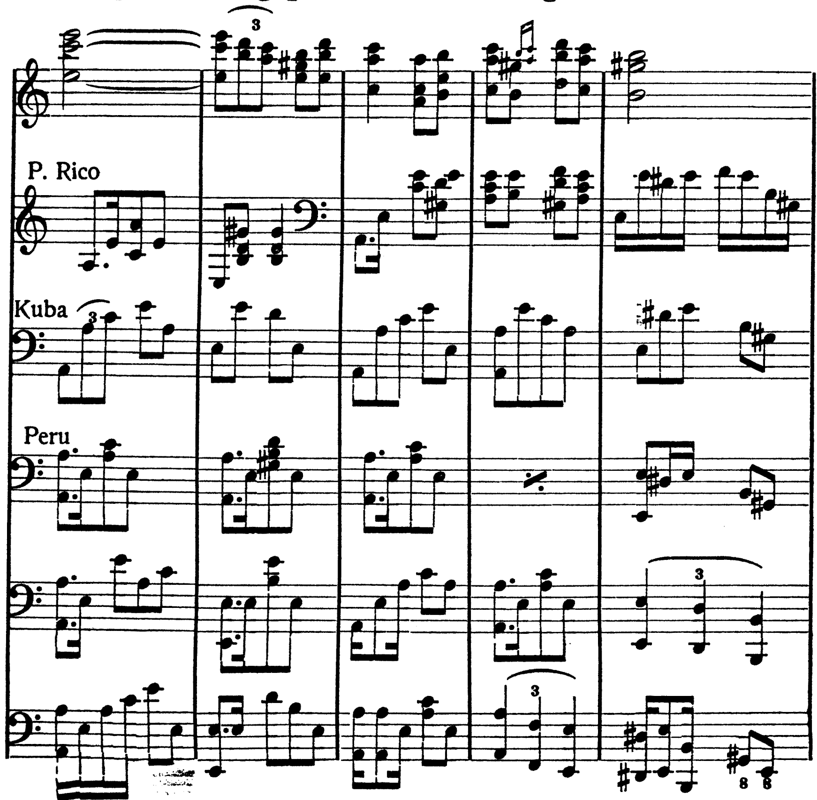
Der Guiro ist das zweite wichtige Geräuschinstrument. Auch dieses besteht aus einer länglichen Kalebasse, jedoch mit gekerbter Außenseite, die mit einem Metallstab gerieben wird. Dies verursacht einen durchdringenden Lärm. Öfters ist der Guiro aus Blech angefertigt und von erschreckender Größe.

Das Zusammenspiel dieser beiden Instrumente geschieht folgendermaßen:



Von der faszinierenden Wirkung dieser Instrumente, besonders auf die starke Sensibilität der dunkelfarbigen Eingeborenen ist bereits gesprochen worden.

Ich lasse nun eine Anzahl von Beispielen der Begleitung zu einer gegebenen Melodie folgen:

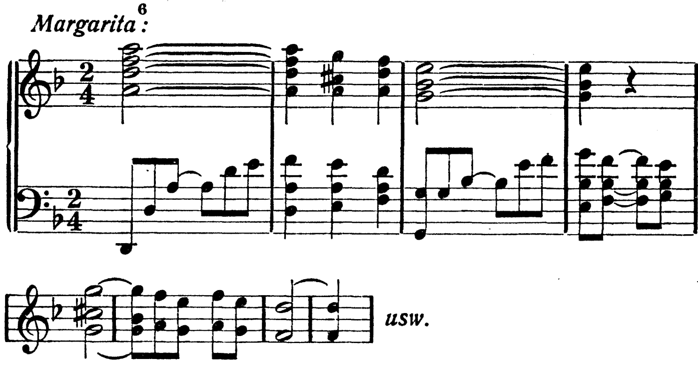


Die Melodie des vorstehenden Beispiels ist der Anfang des Borinquen (s. S. 128); Zeile 2—4 stellen die in
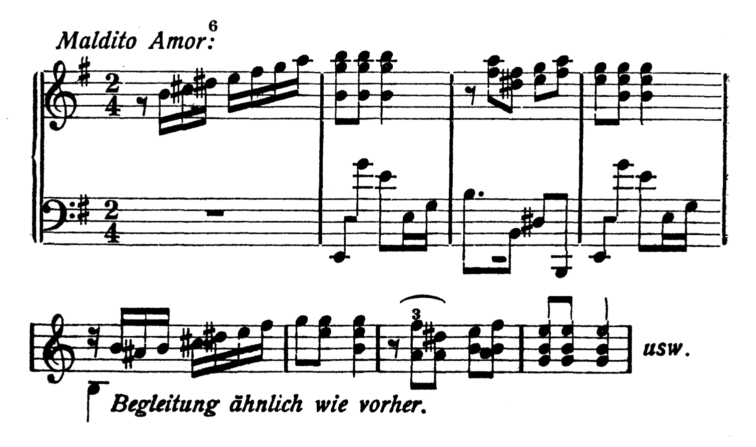
Puerto Rico, Kuba und Peru üblichen Begleitungen, die zwei unteren Zeilen freie Danzarhythmen dar.
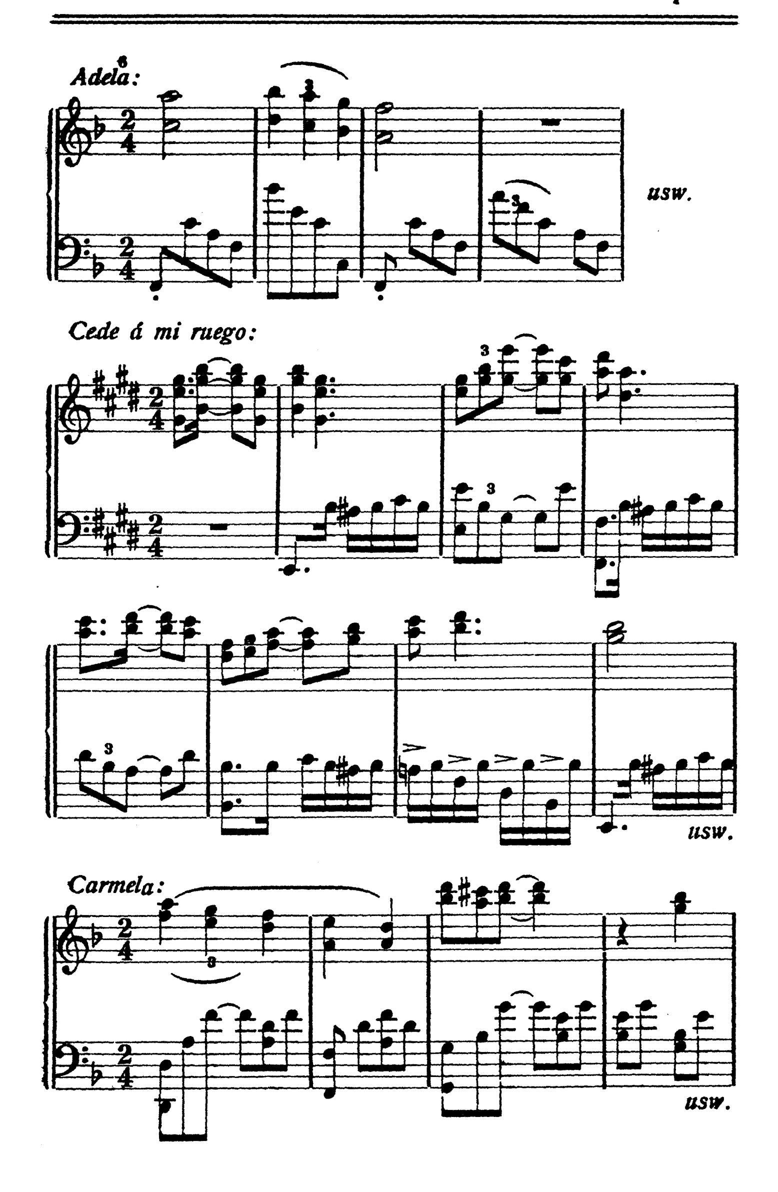
Hier folgen nun einige Beispiele, Bruchstücke aus bekannten Danzas von Puerto Rico.

NB. Tempo sehr langsam!



Begleitung ähnlich wie vorher.




Adela:
usw.
Cede á mi ruego:
usw.
Carmela:
usw.

Wir kommen nun zu der Ausführung des Tanzes.

Der Tanz (in choreographischer Hinsicht).

Es gibt zwei Arten der Ausführung: die eine, in der die Paare den ganzen Tanz in der gleichen Weise geschlossen tanzen, die andere, die aber nur angewandt werden kann, wenn es sich um Danzas, in denen Moll und Dur abwechseln, handelt, in der die Tänzer sich im Mollteil in Paaren geschlossen bewegen, im Durteil aber zu je zwei Paaren Figuren bilden. Wo und wann die eine oder die andere Art ausgeführt wird, läßt sich nicht bestimmen; es hängt vom lokalen Geschmack und der jeweiligen Mode ab.

Bei dem Figurenteil brauchen wir uns nicht aufzuhalten. Er erinnert durchaus an die Tours de mains europäischer Contretänze, in denen je zwei Paare zu einander in Beziehung treten. Um so wichtiger ist der ganz originelle Hauptteil.

Das Musikstück steht, wie wir wissen, im Zweivierteltakt. Der Tänzer zerlegt sich diese zwei Viertel in vier Achtel folgendermaßen:

Erstes Achtel: Ein Fuß, nehmen wir an der rechte, schleift einen kleinen Schritt seitwärts;

zweites Achtel: der andere, also der linke Fuß, folgt dem ersten, wieder am Boden schleifend;

drittes und viertes Achtel: Stillstand. — Man kann sich gewiß nichts Einfacheres denken.

Im nächsten Takt beginnt nun beim ersten Achtel derjenige Fuß, der sich zuletzt bewegt hat, also in

unserem Beispiel der linke, indem er einen kleinen Schritt seitwärts schleift, natürlich diesmal nach einer anderen Richtung; beim zweiten folgt der rechte; drittes und viertes Achtel wieder Stillstand.

Die tanzenden Paare halten sich wie bei uns, jedoch wohl etwas dichter umschlossen.

Nun ist aber mit der Bewegung der Füße der Tanz noch unvollkommen beschrieben: vielleicht die Hauptsache in der Danza sind die graziösen Seitwärtsbewegungen des Körpers aus den Hüften, die abwechselnd nach rechts und links ausgeführt werden.

Aus dieser Schilderung gewinnt der Leser schwerlich ein Bild von der unbeschreiblichen Schönheit und Anmut der Habanera. Der Eindruck wird freilich durch eine Anzahl von Einzelmomenten bewirkt, die, außer in den Bewegungen der Tänzer, vor allem in dem Musikstück, in der getragenen Melodie mit ihrem Einschlag ins Romantisch-Sentimentale, in den durch ihre würdevolle Monotonie faszinierenden Rhythmen, in dem Wechsel von Dur und Moll und nicht zuletzt auch in manchen Äußerlichkeiten zu suchen sind. Wer einmal einer Habanera beigewohnt hat, wie sie in einem Salon bei offenen Türen und Fenstern, oder besser noch auf den marmorgedeckten Höfen der reichen Kreolen getanzt wird, wo der Vollmond der Tropennacht sein helles Licht auf die langsam tanzenden schwarzäugigen, schönen Frauen und ihre graziösen Kavaliere ergießt, bei denen Sinnlichkeit nur wie ein

zarter Hauch zum Ausdruck kommt, wird dieses Eindrucks nicht leicht vergessen, und so ist der Enthusiasmus zu verstehen, mit dem alle die spanisch-amerikanischen Länder Bereisenden von der Habanera sprechen.

Nun wird aber die Habanera nicht nur von den gesitteten Kreolen getanzt, sondern in Westindien auch mit Vorliebe von der farbigen Plebs. Dann ist freilich nichts mehr von Grazie zu entdecken; vielmehr lassen die Bewegungen der Tanzenden an unzweideutiger Obszönität nichts zu wünschen übrig.

Dieser vulgäre Tanz, in Westindien gewöhnlich Tango genannt, nach einem afrikanischen Wort „Tangana", ist es, den man auf dem Umwege über Argentinien, wo er im vergangenen Jubiläumsjahre der Republik den unteren Ständen gezeigt wurde, vergeblich versucht hat, als „Tango argentino" in unsere Salons einzuführen. (Zu Ehren des großen Staates am Silberstrom mag hier gleich gesagt werden, daß man dort die Habanera nie anders als in der dezentesten Form tanzt.

Allerdings unterliegt es keinem Zweifel, daß der kubanische Tango das Urprodukt und die Danza-Habanera dessen verfeinerte, für gesittete Kreise zurechtgemachte Kopie ist, indem die Kreolen nicht nur die Rhythmen, sondern auch die choreographischen Bewegungen der Tänzer den Afrikanern entlehnt haben.

In jüngster Zeit ist in Kuba aus der Danza ein neuer Tanz entstanden, der weder musikalisch noch

choreographisch auf der Höhe der alten Danza steht, diese aber leider vielfach verdrängt hat. Es ist dies der Danzon.

Der kubanische Dichter Manuel S. Pichardo besingt die Schönheit des Danzon in einem vielstrophigen Poem, das er an einen befreundeten mexikanischen Dichter richtet:

Es, poeta, el danzon
Con aires de andaluz y de africano,

und in einer anderen Strophe:

De tiple y de bandurria suavidades
Y de Congo tambor, sonoridades,

d. h.

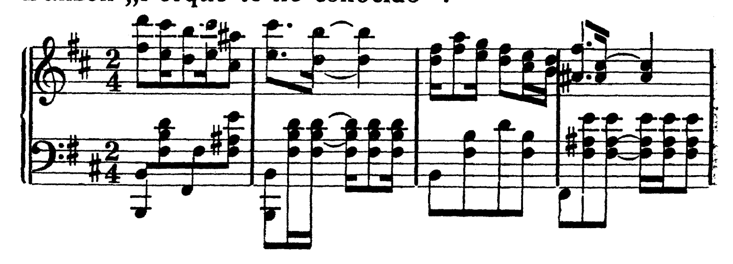
Es hat, o Dichter, der Danzon
Den Rhythmus des Kubaners,
Die Melodien des Andalusiers
Und die des Afrikaners,
Von der Bandurria und dem Sopran
Den sanften Sang,
Vom Kongo des Tambours
Sonoren Klang.

Wir lassen uns natürlich nicht darauf ein, die Angaben des Dichters auf ihre absolute Richtigkeit zu prüfen. (Übrigens sagt Pichardo in seinen Strophen einige Male danza statt danzon, ohne damit einen Gegensatz feststellen zu wollen, so daß wir annehmen können, daß er in gleicher Weise die Danza wie den Danzon hat preisen wollen.)
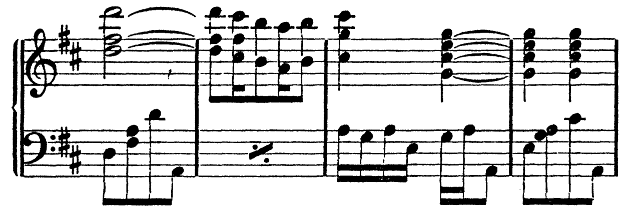
Auch der Danzon steht im Zweivierteltakt und enthält erweiterte Rhythmen genau wie die Danza. Nur das lebhafte Tempo unterscheidet im allgemeinen den Danzon von der Danza. Unterschiedlicher sind aber die Bewegungen der Tänzer. Statt der zwei Schritte wie in jener, werden im Danzon vier (also auf jedes Achtel ein Schritt) gemacht und die Bewegungen sind nicht seitwärts, sondern vorwärts gerichtet. Wir dürfen im Danzon vielleicht das Prototyp unserer modernen wenig ästhetischen Schiebetänze erblicken. Bekanntlich erhielten wir das üble Geschenk der Schiebetänze aus Nordamerika. Es ist nun allerdings möglich, daß die Nordamerikaner, die ja im Erfinden immer neuer, öfters wenig geschmackvoller Tänze viel Begabung zeigen, diese Tänze aus eigenem Geiste geschaffen haben; aber es scheint doch, daß in diesem Falle das kubanische Beispiel maßgebend gewesen ist. Die innigen Beziehungen der Vereinigten Staaten zu dem benachbarten Kuba sind ja bekannt, während Puerto Rico selbst eine Kolonie der Union ist.

Zur Charakteristik der Danzones mögen noch folgende musikalischen Phrasen dienen:
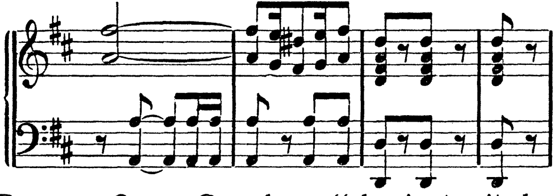
Danzon „Porqué te he conocido“:



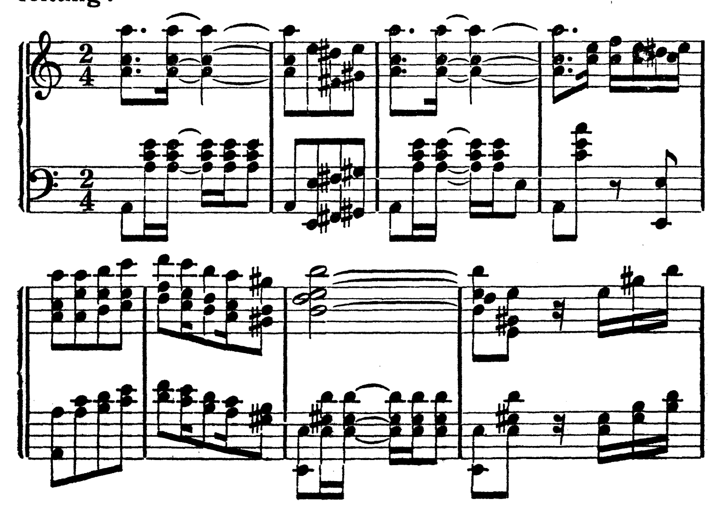
Im Durteil desselben Danzon verändert sich der Rhythmus in der Begleitung:

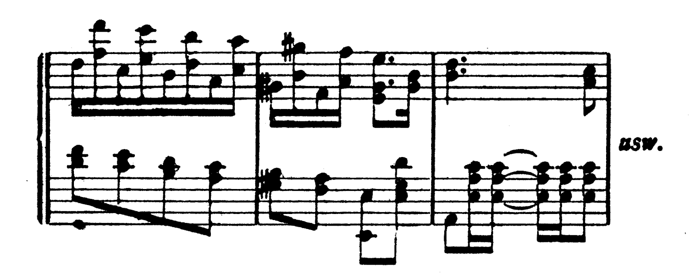


Die Schlußphrase lautet:

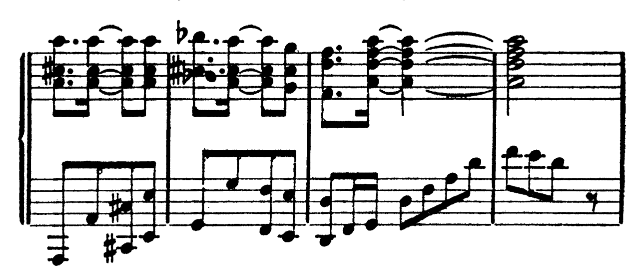


Der Danzon „Se va Cavadonga“ beginnt mit der Einleitung:

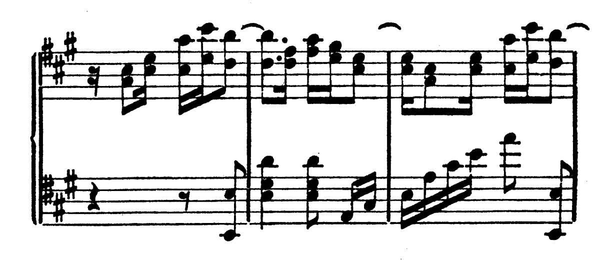




Im zweiten Teil, ebenfalls in Moll, heißt es:

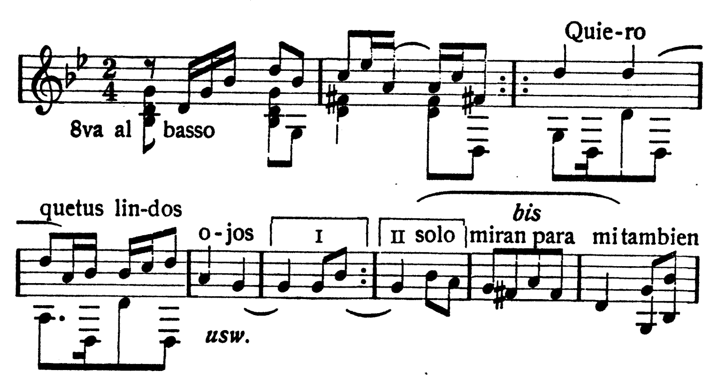


Dann im Durteil:



Ein dritter Danzon, „Tus Ojos y tus Labios" beginnt in Dur, geht dann in einen Mollteil über, an den sich eine Coda schließt. Zu dieser Coda im einfachen Habanerarhythmus sind ein paar liebesbrünstige Verse

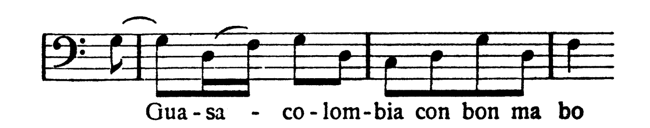
gedichtet worden, die jeder kennt und die im intimen Kreis wohl auch gesungen werden, obschon dies, wie wir wissen, im allgemeinen nicht Brauch ist.
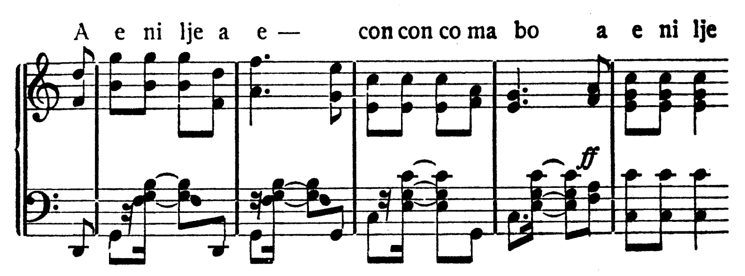


Nun die Wiederholung in Oktaven (wie im letzten Takt mit den Worten: tambien quiero que tus dulces labios me besen con frenesi. Übersetzt:

> Ich will, daß dein schönes Auge
> Immer nur auf mir sanft ruht,
> Und ich will auch, daß deine süßen Lippen
> Mich küssen in heißer Glut.

Zum Schluß möge noch das Finale eines Danzons der (reinen) Neger folgen, eines in Kuba sehr bekannten Tanzes. Dieses Finale wird gesungen, und zwar beginnt zuerst ein Solist mit einer kurzen, knapp dreitaktigen Phrase, worauf alle übrigen Tänzer im Chor einsetzen. Die kauderwelschen (nicht spanischen) Worte, die sie dazu erfunden haben, gebe ich im Original wieder. Der Solist singt:



worauf der Chor mit dem Orchester einfällt:



Das Ganze zu wiederholen.
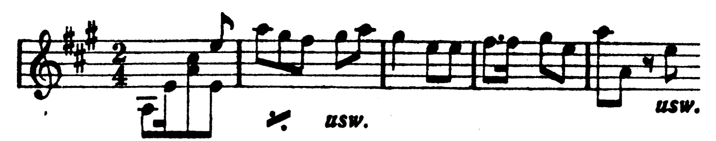
Auf den Unterschied im Charakter der Musik Kubas und Puerto Ricos ist bereits bei Erwähnung der Frauen dieser Inseln hingewiesen worden. Die Ursache dieser Verschiedenheit ist zweifellos in den so verschieden gearteten wirtschaftlichen Verhältnissen zu suchen, die sich auf diesen Inseln finden. Bezeichnend für die Musik Kubas sind gerade die Danzones, die wir eben kennen gelernt haben, ferner das weiter unten folgende Lied Maria Dolores, wogegen die sanft schwärmerischen Danzas von Puerto Rico (s. S. 105 und 106) typisch für die Musik dieser Insel gelten dürfen.

Man wird nicht fehl gehen in der Annahme, daß in der Habana selbst, wie schon der Name sagt,

die Habanera entstanden ist. Von hier aus eroberte sie sich nicht nur das gesamte spanische und portugiesische Amerika (d. h. Brasilien), sondern auch die europäischen Besitzungen in Westindien, Zentral- und Südamerika. Es ist jedoch besonders zu beachten, daß nur die eigentliche Habanera, also der Tanz mit einfachen Rhythmen, in diese Länder gedrungen ist. Erweiterte und komplizierte Rhythmen kennt man nur, wo Neger vorhanden sind, also außer in Westindien noch in Brasilien und an den Küsten von Venezuela, Kolumbien, Zentral-Amerika und Mexiko. In den andern Ländern, wie beispielsweise im Innern von Mexiko, in den Platastaaten und in Chile, wo es keine Neger gibt, sind erweiterte und komplizierte Rhythmen völlig unbekannt.

Ebenso bekannt und beliebt wie der Tanz ist die Form der Habanera als gesungenes Lied, wobei meist der einfache, sehr selten der erweiterte Rhythmus angewandt wird. Diese Lieder werden ebenfalls kurzweg als „Habaneras“ bezeichnet. Solche Habaneras sind wohl zu Tausenden komponiert worden, und besonders haben spanische Komponisten, wie Arrieta, Barbieri, Gastambido, Caballero, Marqués und vor allem Yradier sich als fruchtbare und erfindungsreiche Setzer des Habaneraliedes erwiesen.

Eines der ältesten Lieder dieser Gattung ist das als „Maria Dolores“ oder populär kurz als „Maria la O“ bezeichnete[6]



Das Lied ist zufolge einer Anmerkung in der ersten Ausgabe von Yradier nach einer kubanischen Melodie gesetzt worden. Im Mittelpunkt des Liedes steht ein dunkelfarbiges Töchterlein der Venus, eine Mulattin namens Maria Dolores, die vulgär nach dem ominösen Buchstaben O „Maria la O“ genannt wurde.

Die erste Strophe lautet:

> Habana geht jetzt flöten,
> Die Schuld liegt an den Moneten;
> Die Neger wollen alle Weiße sein,
> Die Mulatten Kavaliere fein.
> Auf zur O! Auf zur O!
> „Nun, Maria, nun sprich,
> Wer ist hübscher denn als ich?“
> „Ach, hübscher, das kann sein, aber graziöser?
> — Nein!“

Darauf folgt ein völlig unsinniger Refrain, der hier wörtlich übersetzt ist:

> Mich verbrennt die Mama nicht,
> Und auch nicht die Kerze und auch nicht das Terpentin!
> Ach du, mein kleines Liebchen,
> Ach, gäbst du mir solch ein süßes Zuckerröhrchen,
> Gleich würd' ich's fressen!

In einer andern Strophe heißt es:

Man sagt, jener kleine Mulatte
Stirbt bald vor Liebesgram,
Caramba, einen solchen Mulatten,
Den nähm' ich gern zum Mann.

oder:

Mamachen, jener Mulatte
Möcht' mich so gerne frei'n,
Doch wenn ich jemals heirat',
Ein Weißer müßt' es sein. usw.

Kuba ist ein Land, in dem die Kunst der Poesie stets geblüht hat. Sein Parnaß zählt seit altersher eine große Anzahl schätzenswerter Dichter, die sich besonders auf lyrischem Gebiet ausgezeichnet haben. Im Gegensatz zu dieser höheren Kunstgattung steht die schlichte Volksdichtkunst der Guajiros (spr. Huachiro), wie die unserm Bauernstande entsprechende Landbevölkerung genannt wird.

Zwischen dieser und der höheren Dichtkunst bewegt sich aber noch eine dritte lyrische Muse, die im Grunde genommen nichts als schnödesten Dilettantismus hervorgebracht hat, aber wegen ihrer enormen Verbreitung und Popularität doch Erwähnung verdient. Ihre Dichter sind meist die Jünglinge und zuweilen auch jungen Damen der Gesellschaft. Sie bedienen sich der bekannten vorhandenen Formen und lassen ihre poetischen Ergüsse als Habaneras, Puntos, Boleros und wie die verschiedenen musikalischen Gattungen, die wir noch kennen lernen werden, heißen mögen,

vertonen. Erkennbar sind diese Dichtungen sofort an der Überschwänglichkeit des Gefühlsausdruckes. Sie entstehen täglich und allerorts und führen ein mehr oder weniger ephemeres Dasein; nur dann, wenn einmal solch eine Dichtung eine besonders „einschlagende" Vertonung gefunden hat, wird sie allgemein bekannt und gilt dann bald als Volkslied. Ein solches ist z. B. die Habanera „Tu".

Vor noch nicht langen Jahren komponiert, gilt „Tu"[6] heute als die populärste Habanera Kubas. Der Text lautet:

1.

Auf Kuba, der schönen Insel, wo die Sonne heiß brennt,
Unter blauem Himmel bist du, anbetungswürdige Brünette,
Von allen Blumen
Die Königin.
Ein heiliges Feuer hütet dein Herz,
Der klare Himmel gab dir seinen Frohsinn,
Und in deine Blicke hat Gott gemischt
Deiner Augen Nacht und das Leuchten
Der Sonnenstrahlen.

2.

Die Palme, die im Walde leicht sich neigt,
Wiegte dich in Träume,
Und ein Kuß des Zephirs, als der Abend erstarb,
Weckte dich wieder.
Süß ist das Zuckerrohr, aber süßer deine Stimme,
Die dem Herzen jede Bitterkeit nimmt.
Wenn ich dich betrachte, seufzt meine Laute

Und segnet dich, du Schöne ohnegleichen,
Denn Kuba —
Bist du selber!

Das diesem Kapitel voranstehende Motto gibt den Anfang dieser Habanera wieder.

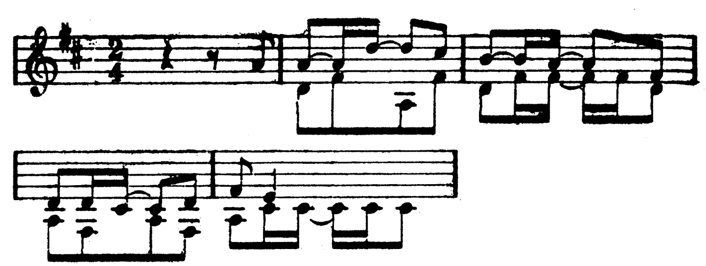
Eines der ältesten und seinerzeit populärsten Lieder Kubas ist „La Luna". Es stammt nach meiner Annahme aus dem Anfang des vorigen Jahrhunderts. Im Dreivierteltakt und musikalisch wenig interessant, kennt man heute das Lunalied wohl nur noch dem Namen nach. Von dem Text, ein wenig im Moritatenstil, der auf uns Moderne nur eine komische Wirkung ausübt, sei hier die erste Strophe in wörtlicher Übersetzung gegeben:

Mond, der du die Erde beleuchtest
Mit deinem rätselhaften Antlitz,
Sag' mir, ob sich mein Gatte
Nicht in den Armen einer Andern befindet.
Wenn man dich fragt, ob du weißt,
Wer mir das Glück geraubt,
So antworte mit Zartheit,
Daß es die Leidenschaft, ja die Leidenschaft
Eines andern Weibes war!

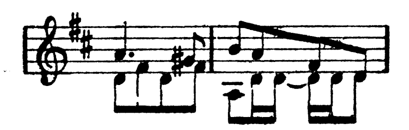
Unter den Liedgattungen Kubas nimmt der Bolero eine hervorragende Stelle ein. (Dieser ist nicht zu verwechseln mit dem spanischen Bolero, der stets ein Tanz ist.).

Der Bolero wird im Zweivierteltakt notiert, zeigt aber in seiner Rhythmisierung so viele Verschieden-

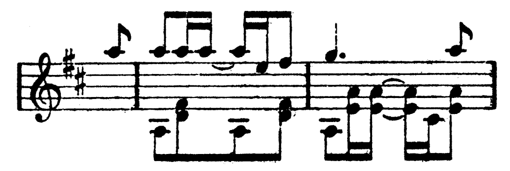
heiten, daß von einer Regel kaum gesprochen werden kann. Beispielsweise beginnt einer der populärsten Boleros, „La Cañandonga“, aus dem Osten der Insel stammend:



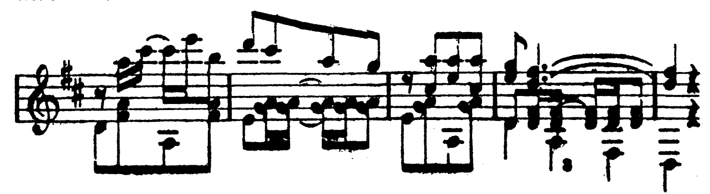
geht an einer andern Stelle fast regelmäßig:



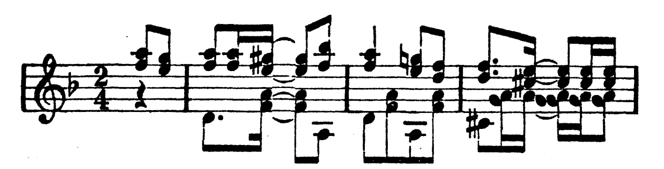
hat dann wieder Takte wie:



und schließt:



Ein anderer Bolero (Elvira) beginnt:



Der Text der Cañandonga, in freier, aber durchaus sinngemäßer Übersetzung wirkt erheiternd durch seine Gegensätze:

Ich wollte dich mit Lorbeer schmücken,
Dich lieben, ach, mein Leben lang,
Doch heute wollte ich nur drücken
Den Liebeskuß auf deine Wang'.
Mamachen, ich wollte gern naschen,
Von jenen Früchten, den süßen,
Caimitos und Melocotones,
Marañones mit Cañandonga.

Der Text zu dem sehr beliebten Bolero Elvira lautet:

Ich könnte in Ekstase geraten
Ob deiner so süß blickenden Augen,
Du braunes Mädchen,
Und könnte ein Liebesgedicht drücken
Auf deine rosigen Lippen.
Ach möchten jemals, geliebte Elvira,
Meine Chimären sich erfüllen,
Ach, käme der Tag, wo meine Seele
Mit Inbrunst die deine könnte umarmen.

Sehr bezeichnend für die naive Volksdichtung ist auch „Die Mulattin und der Chinese“:

1. Kein Weib gibt's in der Welt,
Das meiner Mulattin gleicht,
Sie ist die Königin der Freude,
Die im „chic“ keine andere erreicht.
Sie ist dick und gefräßig,
Weiß sich in den Hüften zu wiegen,
Meine Herren, welch eine Mulattin!
Unsere Frauen ihr weit unterliegen.
Meine Herren, in welcher Wut
Schlich ich neulich mich nach Haus,
Denn als ich die Mulattin besuchte,
Da war die Mulattin schon aus.
Umb, Umb, Umba aus,
Da war die Mulattin schon aus.
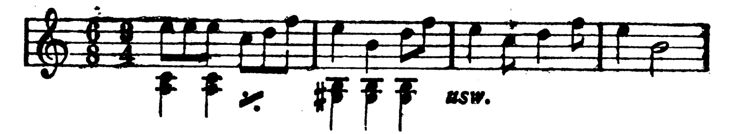
2. Welcher Weg ist es nur gewesen,
Den die Treulose gegangen?
Man sagt, mit einem Chinesen,
Hätt' sie sich unterfangen
Unzüchtig anzubändeln...
Träf' ich den Hundekopf,
Ich würd' nicht lange fackeln,
Ich schnitt ihm ab den Zopf.
Es ist ja leicht zu raten,
Mit Pesos und Dukaten,
Mit Spitzenband und Puder
Erkauft' sie das gelbe Luder.
Umb, Umb, Umba aus,
Mit dem Chinesen rückte sie aus.
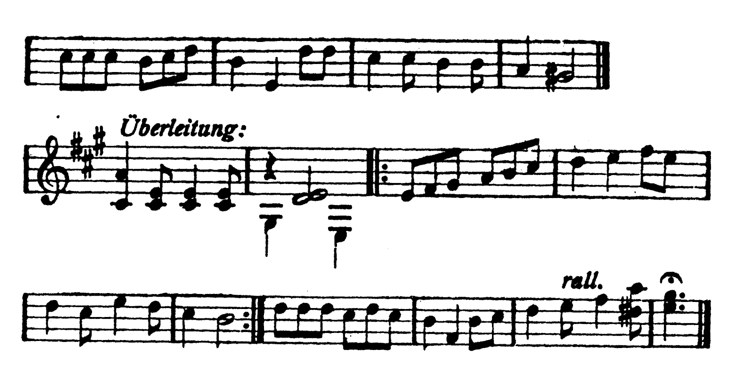
Zu den ursprünglichsten volksliedartigen Erzeugnissen gehören die Zapateos genannten Improvisationen, die den Zapateados der Spanier sehr ähnlich sind,

(Zapateo, von zapato der Schuh, läßt sich wohl am besten mit Schuhtanz übersetzen). Bei Volksfesten tritt ein Mann aus den Reihen, improvisiert zu einer einfachen, aus wenigen Takten bestehenden Melodie ein paar Verse (oft mit sehr schlechten Reimen), und tanzt dazu einen „Triller" mit seinen Füßen, ohne sich eigentlich vom Fleck zu bewegen, während die umstehende Menge das zweite und dritte Viertel des Dreivierteltaktes durch Händeklatschen markiert.

Unter den eigentlichen Volksliedern stehen die Puntos guajiros an erster Stelle. Es sind meist die Bauern selbst (Guajiros), die sie dichten und singen und zum Spiel der Guitarre selber vortragen. Eine eigentümliche Technik liegt diesen Puntos zugrunde. Es wechselt nämlich, wenigstens in der überwiegenden Mehrheit der Lieder, regelmäßig ein Sechsachtel- mit einem Dreivierteltakt. Auf einen Mollteil folgt ein Teil in Dur, der in vielen Fällen auf der Dominante endigt. Eine gewisse Ähnlichkeit zwischen den Melodien ist unverkennbar.

Ich lasse hier einen solchen Punto, der wahrscheinlich aus älterer Zeit stammt, folgen, indem ich nur die achttaktige Einleitung und die Übergangstakte fortlasse[6]:
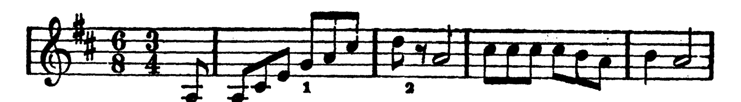


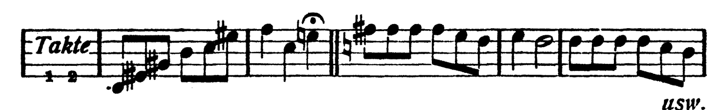


Das Puntogedicht ist stets eine sog. Décima, eine Strophe, die aus zehn Versen besteht, welche gewöhnlich je acht Silben enthalten (s. nähere Angaben über die Form weiter unten). Zu dem obigen Punto lautet die Dichtung:

Es singt der fröhliche Guajiro,
Am Bach sitzend, indem er
Auf das zarte Küchlein schaut,
Das am Fuße seines Guiro scharrt:
„Ist der Bach doch ein Spiegel,
In dem ich die Augen meiner Mulattin erblicke;
Im Schatten eines Gebüsches schwor ich ihr ewige Liebe,
Und ich werde wieder ausziehen müssen
Und melken,
Und ihr dann viel Geld schenken."

Ein anderer Punto geht folgendermaßen:
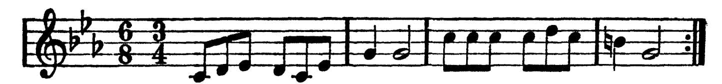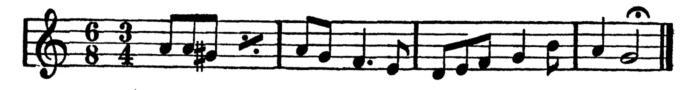




Die Dichtung, in der ich versuchte, die Décimaform nachzuahmen (10 Verse zu je 8 Silben) lautet:

> Es hat sich der kleine Toti [ein Singvogel des Landes]
> Grad auf eine Palme gesetzt,
> Sein Lied quillt ihm aus der Seele,
> Drum wird er von allen geschätzt.
> Er liebt sein zärtliches Weibchen,
> Bewundert ihr zartes Leibchen,
> Sagt ihr, wenn ein Kubaner singt
> Seine sanften Liebeslieder,
> Daß aus seiner Kehle erklingt
> Liebessehnen immer wieder.

Der „Schatz des Guajiro“ nennt sich ein anderer Punto. Musik und Dichtung sind von echtestem Gepräge. Der erste Teil beginnt:



und endigt auf der Dominante. Der zweite beginnt nach kurzer Überleitung in C-Dur und beendigt das Lied mit folgender Phrase:



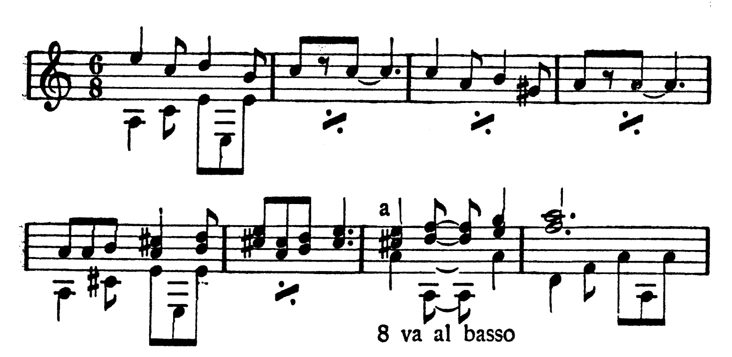
wieder auf der Dominante.
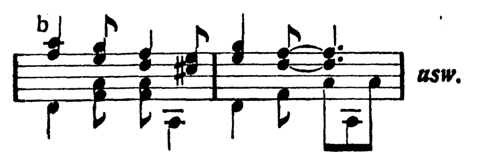
In der nachfolgenden Übersetzung versuchte ich in sinngetreuer Wiedergabe des Inhalts auch die Form der Décima in aller Strenge der Regeln nachzuahmen. Denn außer der Bestimmung der Zeilen- und Silbenzahl bedingt eine korrekte Décima noch bestimmte Reime. Es müssen sich nämlich die ersten, vierten und fünften Verse, ferner die zweiten und dritten, die sechsten, siebenten und zehnten, die achten und neunten Verse reimen. Diese Décima ist also mit derjenigen der spanischen Dichtkunst durchaus identisch. Das Überraschende für den deutschen Leser ist zweifellos, daß das kubanische Landvolk auch für eine so umständliche Versschmiedekunst hinreichend begabt ist. In seinen vielen Mußestunden greift der Guajiro, dem Dichtung und Musik das halbe Leben erfüllen, zur Feder und zur Guitarre. Kann er selbst nicht schreiben, so hilft ihm gern ein schreibkundiger Freund. Natürlich wird nur eine Dichtung höherer Gattung aufgeschrieben. Es darf im übrigen nicht übersehen werden, daß die Kreolen diese uns so gekünstelt erscheinende Reimkunst sehr viel natürlicher empfinden und daher nach ihren Regeln Dichtungen ohne allzu große Mühe zu schaffen vermögen; ich überzeugte mich freilich des öfteren, wie ärmlich und billig besonders bei Improvisationen diese Verse sind, und wie jeder noch so simple neue Reim ein glückstrahlendes Lächeln auf den Gesichtern der Umstehenden hervorruft. Eine ähnliche, vielleicht noch höhere Begabung werden wir

später bei den Gauchos der argentinischen Pampa kennen lernen. Zu dem obigen „Schatz des Guajiro“ lautet die erste Strophe:

> 's ist meine Guajira, mein Schatz,
> Tief in den Bergen verborgen;
> Um sie nur will ich mich sorgen,
> In meiner Seele ist ihr Platz.
> Für sie fänd' ich niemals Ersatz,
> Für sie fließen meine Tränen,
> Ihr allein gilt all mein Sehnen.
> Sie schaut gleich dem holdesten Stern
> Ins Herz mir von nah und von fern,
> Im Himmel tu ich mich wähnen.

Zum Schluß sei noch zweier Formen gedacht, die in rhythmischer Hinsicht viel Ähnlichkeit mit einander haben. Von ihnen ist jedoch die eine, die Criolla, stets ein Tanz, die andere, der Bambuco, zuweilen ein Lied. Beide stehen im Sechsachteltakt. Hier ein Beispiel für die Criolla:
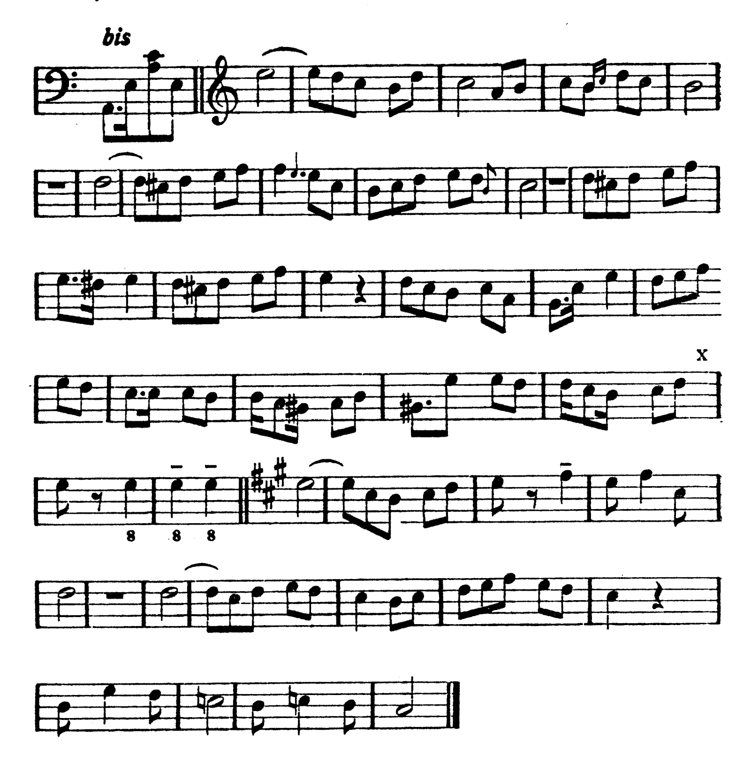




Man beachte wohl Takt a, der wie ein Dreivierteltakt erscheint, ferner die Begleitung von Takt b.

Bevor wir die Schwesterinseln Kuba und Puerto Rico verlassen, möge noch eines Musikstückes von unfraglich großer Schönheit gedacht werden, das außer von diesen Inselreichen auch noch von dem fernen Peru als „Nationaleigentum“ beansprucht wird. Es ist dies der sog. „Borinquen“ (spr. Borinkenn), ursprünglich wohl „La Borinqueña“ genannt. Ich will den Leser nicht durch das Labyrinth von Wegen führen, die ich beschreiten mußte, um endlich zu dem in den folgenden Zeilen niedergelegten Resultat zu gelangen, womit ich aber keinesfalls meine Forschungen über den Ursprung und die Wandlungen des Stückes für abgeschlossen halte. Es ist kaum mehr zu bezweifeln, daß dieses Tonstück in Puerto Rico und zwar zu einer Zeit entstanden ist, als dort noch die einfache Habanera den Vorzug vor der Danza hatte, also vermutlich um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, oder noch früher. Es war nach meiner Überzeugung ursprünglich ein Tanz, wie auch die ältere Bezeichnung („danza borinqueña“) beweist. Als Tonsetzer gilt der lange verstorbene F. Astol.

Nach einer wenig interessanten Einleitung im

Polkarhythmus (zu einer sechzehntel Bewegung in der Hauptstimme) beginnt der eigentliche Tanz (sehr langsam!):



Vgl. auch das Begleitungsbeispiel auf S. 104.

Die Schönheit dieses Tanzes muß wohl allgemein empfunden worden sein, so daß ich annehme, daß die Borinqueña bald der erklärte „nationale“ Tanz von
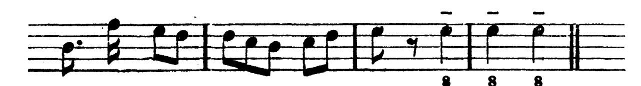
Puerto Rico wurde. Vermutlich, um dieser Empfindung noch mehr Ausdruck zu geben, aber leider ohne die rein lyrischen Reize der Melodie zu berücksichtigen, hat man dieser später auch einen „nationalen“, ziemlich geschraubten Text untergelegt, der zu der Melodie paßt, wie — um mich drastisch auszudrücken — die Faust aufs Auge. Absurd, wie es einem musikalischen Leser erscheinen muß, gilt der so entstandene Zwitter noch heute als die „Nationalhymne“ von Puerto Rico.

Hier ist der Text dieser Hymne, der schon an sich etwas kurios anmutet:

Das Land Borinquen,
In dem ich geboren wurde,
Ist ein blühender Garten
Von zauberischer Frische.
Ein ewig glänzender Himmel ist sein Thron,
Sanft wiegen sich die Wogen zu seinen Füßen.

Als an seinen Gestaden Kolumbus erschien,
Rief er voller Bewunderung aus: O! O! O!
Dies ist das schöne Land,
Das ich gesucht habe,
Das Land Borinquen,
Die Tochter des Meeres und der Sonne!

In Peru erscheint dieses Tonstück unter dem Titel „La bellísima Peruana“, als eine m. E. verbesserte Variante: die Melodie ist feiner, dem Habanerarhythmus mehr entsprechend gegliedert; auch lautet von x ab die Phrase vor dem Durteil:



wodurch der Periodenbau verbessert wird.

Man hat in Peru auch für das Sinnlich-Lyrische der Melodie ein feineres Verständnis gehabt, indem man ihr einen zwar sehr überschwänglichen, aber vortrefflich passenden Text untergelegt hat, der im Kapitel „Kordillerenländer“ notiert ist.

Es scheint, daß die Bellísima Peruana von Peru wieder nach Westindien zurückgelangte, wo zu der Melodie in jüngster Zeit ein neuer Text, der aber ganz offensichtlich der Peruana nachgebildet ist, gedichtet wurde. (Vgl. die beiden Texte). Das also in dritter Gestalt in Kuba erschienene Lied heißt jetzt „Mi amor“ und hat folgenden, offenbar unter dem Einfluß einer infernalischen Tropensonne entstandenen Text:

Du allerschönste Brünette,
Die du feurig bist wie die Sonne,
Du schönste Blume
Im Lustgarten meines Landes Kuba,
Mit deinen magischen Kräften
Vermagst du mit der Geschwindigkeit
Eines Sonnenstrahles die Seele eines jeden,
Der dich anschaut,
Zu dir hinüberzuziehen.

Wenn du dich am Fenster zeigst
In deinem apollinischen Glanze,
Glaube ich in deinen Augen
Meine Illusionen zu lesen, ja, ja, ja!
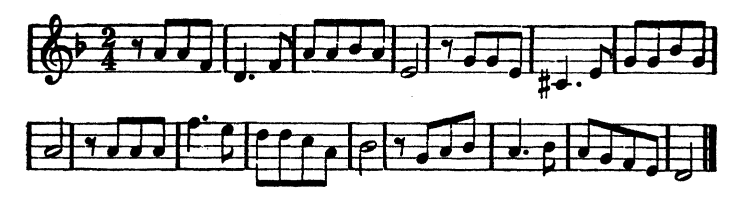
Denn deine schwarzen Augen
Sind zwei Himmel,
Die den, der sie anschaut,
Töten durch keusche Liebe.

Wir begeben uns nun nach der benachbarten Insel Santo Domingo, auf deren Westhälfte die Negerrepublik Haïti in musikalischer und dichterischer Hinsicht manche Schätze für uns birgt. Daß wir auch hier erweiterte und komplizierte Rhythmen finden, versteht sich von selbst. Bemerkenswert ist nur, daß die schillernde Buntheit, die wir z. B. bei den Tänzen von Puerto Rico kennen gelernt haben, in denen eine oft verzwickte und wechselreiche Rhythmisierung die Begleitung wie eine fast selbständige Stimme erscheinen läßt, sich in der haïtianischen Musik nicht findet. Der Einfluß des Spaniers, dessen kultivierter Geist so viel erfindungsreicher als der des Negers ist, macht sich dort eben geltend, während hier die selbständige afrikanische Rasse mit ihren viel unzulänglicheren Mitteln und geringeren geistigen Qualitäten allein schafft. In Haïti ist ja das Häuflein ortsansässiger Europäer nur geduldet. Man nimmt von deren Kultur eben nur an, was den einheimischen Herren gerade bequem ist.
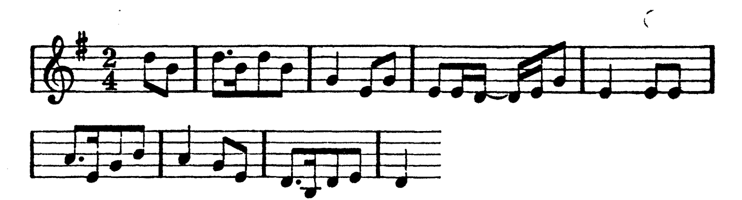
Der Salontanz Haïtis, die Méringue, ist identisch mit der Danza der spanischen Inseln; nur waltet der Unterschied ob, daß selbst in den höheren Kreisen von Port-au-Prince, in denen Wohlanstand und Takt zu Hause

und wo besonders die jungen hellerfarbigen Kreolinnen von einer bestrickenden Liebenswürdigkeit sind, die Gesten des Tanzes niemals so einwandfrei erscheinen wie bei den spanischen Kreolen, sondern leicht das Obszöne streifen, woraus zu erkennen ist, daß hierzulande mit dem Tanze, bewußt oder unbewußt, etwas anderes bezweckt wird, als bei jenen. Um so unverhüllter tritt die rohe Sinnlichkeit bei den unteren Volksschichten hervor. Hier ist jede Bewegung Obszönität. Dabei sehe ich ganz ab von den im geheimen (zum Teil im Freien, in den Wäldern) stattfindenden Volksvergnügungen und Tanzfesten, die eher Orgien gleichen, bei denen die Jahrhunderte hindurch nicht erstorbene afrikanische Wildheit zügellos hervorbricht.

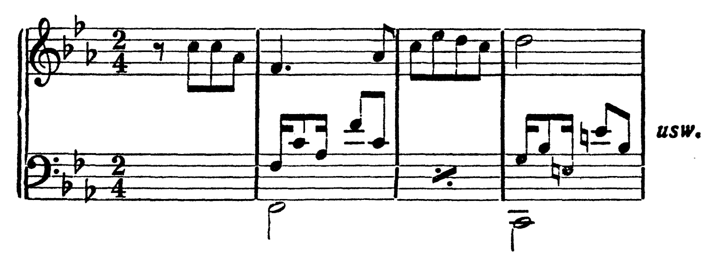
Von älteren Melodien im Habanerastile, die ich gesammelt habe, sei hier zunächst eine sehr bekannte, obschon nicht sonderlich charakteristische notiert, die den Titel trägt: „En ce temps-là le peuple mourait de faim.“
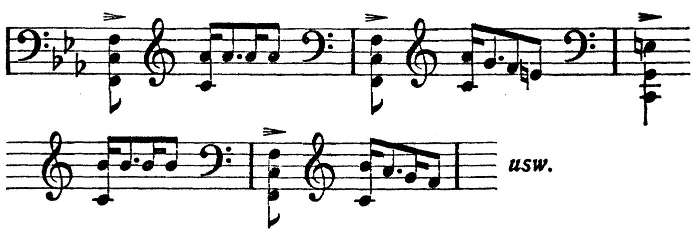


Vielleicht bezeichnender und noch ursprünglicher (es fehlen in ihr die vierte und siebente Tonstufe) ist eine Melodie, die folgendermaßen beginnt:
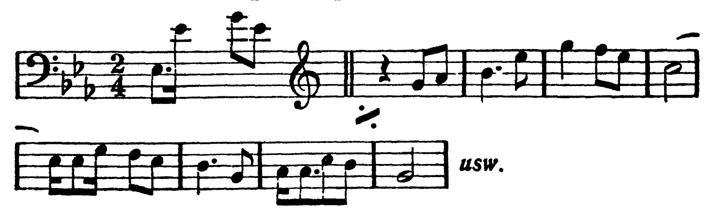


Die oben erwähnte Melodie wird auch als Tanz[6] benutzt, gewöhnlich mit folgendem Rhythmus:
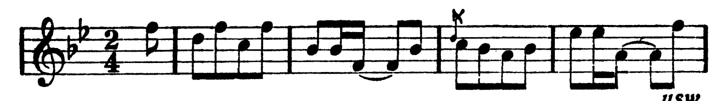


und endigt mit einer Coda:



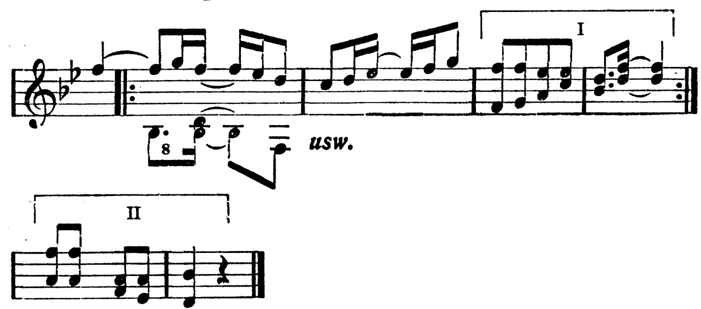
Eine andere Méringue beginnt:



Die haïtianischen Lieder, überwiegend „Méringues chantées“, würden von fern an französische Chansons erinnern, trügen sie nicht das charakteristische Gepräge der pikanten kreolischen Rhythmen. Dahin gehört z. B. ein neueres, viel verbreitetes Lied „M'ap résoud'ou“[6].



mit dem sehr graziösen Schluß für den Refrain:
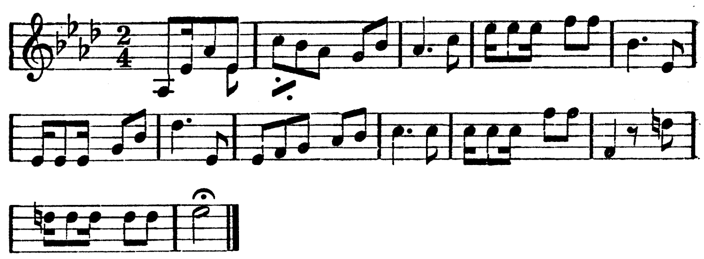


Die Übersetzung der ersten Strophe, die mit lokalen, vulgären Redensarten im haïtianischen Patois gespickt ist, sei hier wie folgt versucht:

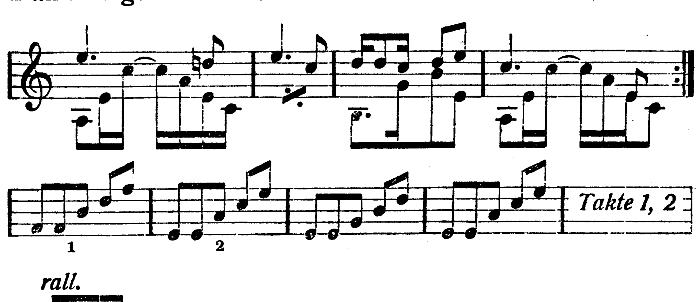
Das alles ist ja nicht so, mein Lieber,
Daß dir darüber die Galle überlaufen sollte.
Und wenn man dir selbst das alles sagt,
's ist doch nichts weiter als Gewäsch!
Solange wir beide noch nicht wissen, mein Lulu,
Wie die Wahrheit aufzudecken ist,
Schicken wir lieber alle zum Teufel,

Damit wir Ruhe haben! Hui!
Da schau mal einer eine Geschichte,
Da hör' man einmal eine Überredung!

Die Perle unter den Liedern Haïtis ist „Choucoune“[6], ein über das ganze Land verbreitetes und äußerst beliebtes Volkslied, das etwa um das Jahr 1878 entstanden ist. Als Komponist gilt der 1886 in Port-au-Prince verstorbene M. Monton. Die ebenso volkstümliche Dichtung rührt von dem begabtesten Dichter des Landes, Oswald Durand (gest. 1906), her.



Dann folgt voller Koketterie und Grazie der Refrain:



Wieder steht im Mittelpunkt der Dichtung eine Mulattin, Choucoune, ein leichtsinniges Persönchen, das den jungen Leuten seinerzeit die Köpfe verdrehte[12]. Die Dichtung, im créole, dem haïtianischen Patois geschrieben, ist von drolliger Naivität, besitzt aber auch starke lyrische Reize. Da ich die Kenntnis des Französischen bei meinen Lesern voraussetze, gebe ich im folgenden eine Übersetzung, in der ich eine Redewendung im Refrain, die mir besonders charakteristisch erscheint, unübersetzt stehen lasse: dé pieds moin lan chain'. Es heißt: Car dipi jou-la (car depuis ce jour) dé pieds moin (les pieds à moi), lan chain' (étaient enchainés). Also: Seit jenem Tage waren meine Füße wie angekettet — womit der Erzählende sagen will, daß er bis über die Ohren verliebt war. Der Übersetzung schicke ich die zwei ersten Strophen im Original voraus:

1. Déhiè yon gros touff' pingoin,
L'aut' jou moin contré Choucoun';
Li sourit l'heur li ouè moin,
Moin dit: Ciel, à la bell' moun'!
Li dit: Ou trouvez ça, cher?
P'tits oéseaux ta pé couté-nous lan l'air.
Quand moin songé ça, moin gagnin la pein'.
Car dipi jou-la, dé pieds moin lan chain'.

2. Choucoun' cé gnon marabout:
Z'yeux-li clair' comme chandell',
Li gagnin tété doubout'. . .
Ah! si Choucoun' té fidèl!

Nous rété causer longtemps.
Jouq z'oéseaux lan bois te paraitr' contents,
Pitot blié ça, cé trop grand la pein'!
Car dipi jou-la, dé pieds moin lan chain'.

1. Hinter einem dichten Buschwerk
Traf ich neulich Choucoune;
Sie lächelte, sowie sie mich sah.
Ich sagte: „Himmel! Was für ein schönes Weib!"
Sie sagte: „Finden Sie das, mon cher?"
Es hörten uns die kleinen Vögel in der Luft.
Als ich dieses Schöne erlebte, hatte ich großen Schmerz,
Denn seit jenem Tage dé pieds moin lan chain'.

2. Choucoune war eine Marabout, [besondere Farbe]
Ihre Augen hell wie eine Kerze;
Sie hatte einen vollen Busen.
Ach, wäre doch Choucoune mir treu!
Wir haben lange zusammen geplaudert,
Solange die Vögel im Walde zufrieden waren.
Vergäß ich es lieber,
Der Schmerz ist zu groß,
Denn seit jenem Tage dé pieds moin lan chain'.

3. Choucoune hatte kleine Zähne, weiß wie Milch,
Den Mund rot wie die Caimitfrucht,
Sie war kein großes Weib, sondern nur kräftig;
Solch ein Weib gefällt mir sofort.
Ach, die vergangene Zeit ist nicht die Zeit von heute.
Die Vöglein haben alle gewartet, solange ich zu ihr sprach.
Hätten sie das erlebt, so würden sie großen Schmerz haben,
Denn seit jenem Tage dé pieds moin lan chain'.

4. Ich ging zu ihrer Mama ins Haus,
Die eine stattliche, ehrbare Person war.
Sobald sie mich sah, sagte sie:
„Ach, ich freue mich enorm!“
Wir tranken Schokolade aux noix.
Ist es damit zu Ende, ihr kleinen Vöglein im Walde?
Ach, lieber vergessen den Schmerz,
Denn seit jenem Tage dé pieds moin lan chain’.

5. Es waren Möbel in dem schönen Hause,
Rohrstühle, eine runde Tafel, ein Schaukelstuhl,
Kissen und Koffer,
Tischtücher, Servietten und Gardinen von Musselin,
Vierzehn Tage nur bin ich da geblieben.
Hört nur, kleine Vögel im Walde, hört nur!
Jeder andere wird es verstehen, daß ich großen Schmerz hatte,
Denn seit jenem Tage dé pieds moin lan chain’.

6. Eines Tages kam ein kleiner Weißer an,
Mit kleinem, rötlichem Bart und roten Wangen,
Hatte eine Uhr unterm Rock, schöne Weste —
Mein Unglück — er hat es verursacht!
Er fand Choucoune hübsch,
Er sprach Französisch; Choucoune liebte ihn!
Lieber alles vergessen, der Schmerz ist zu groß.
Denn seit jenem Tage dé pieds moin lan chain’.
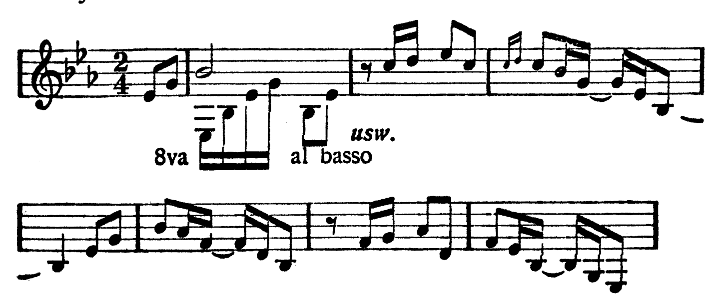
7. Aber das war noch nicht das Schlimmste,
Worüber sich jeder wundern wird,
War, daß die ganze lange Zeit
Ich immer noch Choucoune liebte.

Nun macht sie ihm bald einen p'tit quat'ron (kleinen
Quadron),
Kleine Vögel, paßt auf, p'tit ventr' li bien rond (ihr
kleiner Bauch wurde rund).
Pah, trag nur den Kopf hoch, der Schmerz ist zu groß!
Jetzt sind es die Füße des weißen Peter,
Dé pieds li moin lan chain'! [li moin-seine].

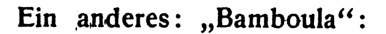
Auf Martinique und Guadeloupe, den französischen Antillen, sind die Tänze der farbigen Bevölkerung eng verwandt mit denen von Haïti; doch ist nicht zu übersehen, daß hier die Beeinflussung französischer Kultur unmerklich alle primitiven afrikanischen Elemente unterdrückt hat, so daß sich ein besonderer für diese Inseln bezeichnender Stil nicht hat entwickeln können.

Nationale Themen hat eine auf Martinique lebende Quadronin, Marie de Virel, für Klavier ansprechend bearbeitet.

Hier folgen einige dieser Themen; zunächst „Le Cocoyer":
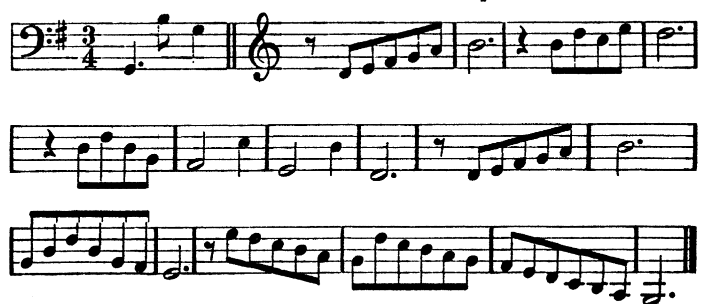


Ein anderes: „Bamboula“:



Zum Schluß sei noch eines in melodiöser Hinsicht fast immer banalen Tanzes gedacht, der seinen Ursprung an der festländischen Küste von Venezuela und Kolumbien hatte und auf den Kleinen Antillen, den englischen Besitzungen und besonders auf St. Thomas

und auf Curaçao viel verbreitet ist. Wir werden ihn später als „Pasillo“ näher kennen lernen. Dieser Tanz stellt einen Dreivierteltakt dar mit synkopiertem zweiten Achtel, also ♩. ♪ ♩ seltener ♩. ♪ ♫ Er wird nur von der farbigen Bevölkerung in der Art der Danza getanzt. Die schrittweise Bewegung geht auf den ersten zwei Vierteln vor sich; auf dem dritten bleiben die Tänzer stehen. Hier ein solches Beispiel:
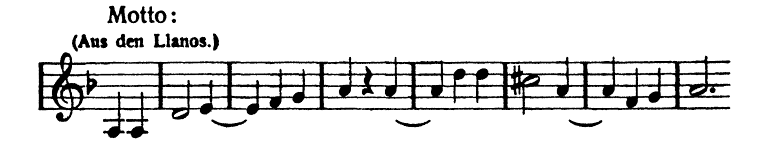


Venezuela und Kolumbien



Motto:

(Aus den Llanos.)



Venezuela, das fast doppelt so groß wie das Deutsche Reich ist, liegt im Nordosten des südamerikanischen Kontinents. Auf den Fluten des Karaibenmeeres, das seine Küste bespült, fanden manche Elemente, die wir in der westindischen Volkskunst kennen lernten, auch ihren Weg nach diesem Freistaat.

Die Bewohner Venezuelas zeigen die stärkste ethnische Mischung, die in den spanisch-amerikanischen Ländern anzutreffen ist. Nur noch einmal — in Brasilien — werden wir ähnlichen Verhältnissen begegnen. Europäer, Neger und Indianer, oder, in Farben ausgedrückt, Weiß, Schwarz und Rot haben hier den Bund des Blutes geschlossen, derartig, daß es schwer ist, die Quantität der Urelemente zu bestimmen. Immerhin läßt sich sagen, daß an der Küste die meisten Neger und Zambos (Mischlinge von Indianern und Negern) und Mestizen (Mischlinge von Indianern und Weißen) vorkommen, im Innern aber hauptsächlich Mestizen; nur in den größeren Städten (Caracas, Valencia) findet sich viel weißes Blut, mehr oder weniger mit indianischem vermischt.

Wegen ihrer Schönheit berühmt sind die Frauen von Caracas. Ihre Hautfarbe ist ein feines Weiß, über das ein Hauch von Elfenbeinfarbe gegossen scheint. In ihrem öfters breiten, aber immer feingeschnittenen Antlitz liegen große Augen von leuchtender Schwärze, die zu besingen etwas Selbstverständliches sein mußte. So zeichnet sich auch die sehr reich entwickelte Literatur Venezuelas besonders in der Liebeslyrik aus. Die übertrieben blumenreiche Sprache, die oft für die Prosa (selbst in der Tagespresse!) wie für die Poesie der venezolanischen Schriftkunst bezeichnend ist, erinnert an die Ausdrucksweise der ureingeborenen roten Kinder des Weltteils; sie erreicht freilich bei europäischen Lesern oft nur eine komische Wirkung. Auch die Anhäufung leerer, nichtssagender Phrasen ist nicht gerade ein Vorzug dieser Literatur.

Venezuela hat niemals im Weltengetriebe gestanden. Man führt dort ein behagliches und beschauliches Dasein, das nur von Zeit zu Zeit durch die mehr oder weniger aufregenden Ereignisse eines Bürgerkrieges aufgepeitscht wird. Wenig geeignet ist auch das heiße Klima, um das Leben so pulsieren zu lassen, daß sich Heiterkeit und Witz wie bei den Bewohnern in den Plataländern, in Chile oder auf der Höhe der tierra fria von Mexiko hätten entwickeln können. Umsomehr hat man hier Interesse für Dichtungen der geschilderten Art, für Musizieren und Tanzen.

Unter den Tänzen spielt die Habanera bzw. die

Danza mit den erweiterten Rhythmen bei den Kreolenfamilien eine große Rolle. Wie sehr diesen Menschen die Liebe zur Habanera im Blute steckt, erfuhr ich einmal auf eine gleich bezeichnende wie romantische Weise.

Ich fuhr von Trinidad auf einem Dampfer den Orinoko hinauf. Des Nachts schliefen die meisten Passagiere in Hängematten an Deck. War es infolge der unerträglichen Hitze oder durch den Zauber der Fahrt, den leuchtenden südlichen Sternhimmel, die glitzernden Fluten des Stromes oder die im Dunkel der Nacht phantastisch erscheinenden Urwaldufer, an denen wir in mäßig schneller Fahrt vorbeiglitten, genug, ich konnte kein Auge zutun. Mit uns fuhr eine kleine „banda", die sich in Ciudad Bolivar hören lassen wollte. Auch unter ihren Musikanten waren einige, denen es offenbar wie mir ging. Die Klarinette konnte jedenfalls keine Ruhe finden und blies von Zeit zu Zeit ein paar melancholische Takte. Hier und da begleitete der Kontrabaß, der neben seinem Instrument auf einer Bank im Halbschlaf lag. Plötzlich waren es Habaneratakte, und leise, aber bestimmt im Rhythmus setzten die andern Instrumente ein. Da huschten ein paar weiße Gestalten hier und ein paar andere dort aus den Hängematten, und im Augenblick entwickelte sich schwebend und lautlos eine Habanera. Nicht eine Silbe wurde geflüstert. Die Klarinette seufzte in der Molltonart ihre Herzenspein, die Paare wiegten sich in

Grazie, in Schönheit und in Liebessehnen. Als der letzte Seufzer der Klarinette verhallt war, die Bässe die letzte Synkope geschritten waren, huschte jeder wieder in seine Hängematte. Nur das Geräusch der Maschine und das Schlagen der Schaufelräder hob sich in ewig gleichem Rhythmus von der Stille der Nacht ab. Hätte ich mich nicht am nächsten Morgen durch Fragen von der Tatsächlichkeit des nächtlichen Vorgangs überzeugt, ich würde an einen Traum geglaubt haben.

In der Musik Venezuelas müssen wir verschiedene Stile und Übergangsstile unterscheiden, die sich infolge der sehr verschiedenen sozialen Verhältnisse der Bewohner in den bald kultivierten, bald weltabgeschiedenen Teilen des Landes herausgebildet haben. Eine kurze Betrachtung der Topographie des Landes wird dies klarlegen.

Da ist zunächst die Küste am Karaibenmeer mit ihren Häfen, besonders La Guayra und Puerto Cabello, die in einem langsam, aber stetig sich vollziehenden Verkehr mit Europa (ebenso mit den Antillen und Nordamerika) stehen. In geringerer Entfernung von der Küste auf dem Hochplateau befinden sich die bereits genannten Städte Caracas und Valencia, die wir wohl oder übel als Kulturzentren ansehen müssen. Sie sind unter sich und mit den Häfen durch einen Eisenbahnstrang verbunden. Dann befinden sich im Innern, vielleicht vier Fünftel des Landes bedeckend, die un-

endlichen sog. Llanos, Steppen niederen Buschwerks, in denen die viehweidenden Llaneros in völliger Weltabgeschiedenheit hausen. Diese Llaneros sind wohl mit den Guajiros, die wir in Kuba kennen gelernt haben, zu vergleichen. Aber es darf nicht übersehen werden, daß der Guajiro in kürzester Zeit die Küste erreichen und damit an dem regen Weltverkehr seines Landes teilnehmen kann, während es unter den Llaneros viele geben mag, die noch niemals einen rein weißen Menschen gesehen haben, die die Städte ihrer Heimat und die Häfen am Meere nur vom Hörensagen kennen. Daß natürlich auch die verschiedenartige ethnische Mischung zu der Verschiedenheit der Stile beigetragen hat, versteht sich von selbst.

Auch in Venezuela ist die Guitarre sehr beliebt, aber es gibt noch zwei kleine Instrumente, die sich besonders bei den unteren musikliebenden Schichten des Volkes einer vielleicht noch größeren Beliebtheit erfreuen: das Cuatro und das Cinco, zwei kleine, guitarrenartige, sehr primitiv hergestellte Instrumente mit vier bzw. fünf Saiten (wie der Name cuatro gleich vier, cinco gleich fünf sagt), die verschieden gestimmt werden und einen farblosen Klang haben, etwa wie der nordamerikanische Banjo. Auf diesen Instrumenten werden jedoch niemals Melodien, sondern nur Begleitungen gespielt, indem der Spieler aber nicht wie auf der Guitarre die Saiten zupft, sondern sämtliche Saiten gleichzeitig durch ein Vibrato mit vier Fingern schüttelt.

Wir kommen nun zu den Dichtungen und Musikstücken und lernen von diesen zunächst die einfacheren Gattungen kennen. Obschon manche dieser Lieder sich weder in rhythmischer Hinsicht noch in der Melodieführung von südeuropäischen Liedern unterscheiden, wird man doch noch genug kreolische Eigenart an ihnen entdecken.

Ein sehr bekanntes Liedchen ist die „Paloma blanca“[6]. Der Leser weiß bereits, welche Rolle die Taube in der Liebeslyrik aller spanischen Länder spielt. Ein tändelndes Reimspiel, verbunden mit einer Aufzählung verschiedenfarbiger Tauben, liegt dem hier folgenden Liedchen zugrunde. Die gereimte Übersetzung entspricht fast wörtlich dem Original:

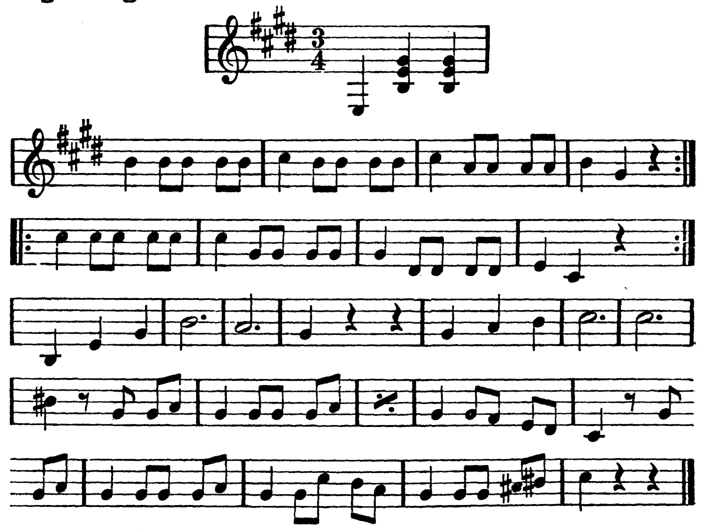
1. Eine Taube, die so weiß wie der Schnee,
Hat mich ins Herz gebissen, wie tut es weh!
Wie tut es weh, ja, wie tut es weh, nein,
Wie tut es weh im Herzen mein!

2. Eine Taube, die weiß ist, die andere meliert,
Und ein Blick von dir mich elektrisiert,
Mich elektrisiert, ja, mich elektrisiert, nein,
Mich elektrisiert im Herzen mein.
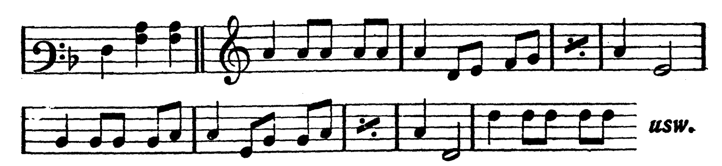
3. Eine Taube, die weiß ist, eine andere braun,
Und ein Blick von dir voll süssem Grau'n.
Voll süßem Grau'n, ja, voll süßem Grau'n, nein,
Voll süßem Grau'n im Herzen mein!

4. Cupido malt man heute ganz winzig klein,
Weil's eben Mode ist, zu lieben fein,
Zu lieben fein, ja, zu lieben fein, nein,
Zu lieben fein im Herzen mein!

Sehr hübsch ist die Melodie zu der einfachen Guitarrebegleitung:



Musikalisch in verwandtem Stile ist „Las Madreselvas". (Madreselva nennt man die Jelänger-Jelieber-Pflanze). Dies ist die schlichte Melodie:



Dagegen findet sich in der Dichtung dieses Liedes nicht die Schlichtheit wie in dem vorigen. Hier lernen wir den überschwänglichen, schwülstigen Stil, von dem gesprochen wurde, kennen:

1. In dieser Einsamkeit, in der ich gedenke
Der Liebesschwüre, die sie getan,
Wird dieselbe Blume mein Grab decken,
Die mir die Kränze für ihren Busen gab.

2. Wenn meine gequälte Seele leidet
Und von Liebesschmerz zu vergehen droht,
Wird doch, Weib, die Erinnerung an dich
Mir Frieden und Trost beim Todesgange gewähren.

3. Der Lerche, der Nachtigall und aller Vögel Gesang,
Der Nektar der Rosen und Veilchen, der Duft des Ilang,
Die Perlen des Orients, Brillanten in goldnem Getriebe,
Nichts gleicht der Erinnerung an deine Liebe.

4. Wenn der Tod meinen Schmerzen zuletzt ein Ende bereitet,
Mein eisiger Körper ins Grab hinab gleitet,
Dann suchen seufzend die Tauben den stillen dunklen Platz,
Sie, die mich schluchzen hörten um den verlor'nen Schatz.
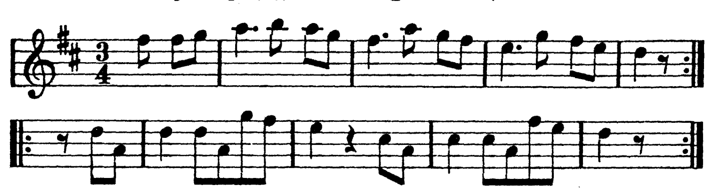
Zu den beliebtesten und für die venezolanische Dicht- und Liedkunst charakteristischen Liedern gehören die sog. „Joropos", zuweilen auch „Tonos" genannt. An dem sehr naiven, oft sinnlosen Text, der in vielen Zeilen nur der Reime wegen geschaffen zu sein scheint,

erkennt man, daß die Joropos echte Schöpfungen des Volkes sind. Hier ein paar Verse:

Morgenstern,
Leih mir deine Klarheit,
Damit ich die Wege beleuchte,
Die meine Geliebte jetzt wandelt.

Morgenstern,
Klar wie der helle Tag,
Warum leuchtest du jetzt nicht,
Auf meinem Wege zum Grab?

Ein anderer Joropo, „El Araguato“, zu der Melodie:
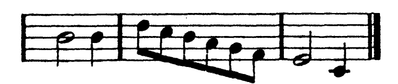


lautet folgendermaßen:
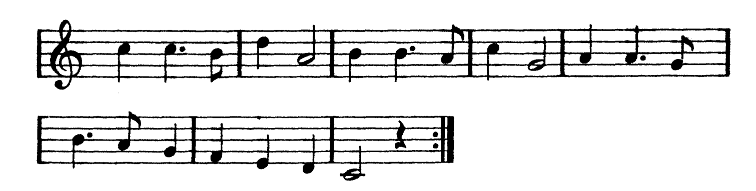
Der Araguato macht mich verrückt,
Um ein Mädchen, das mich entzückt.
Der Araguato Musjö Vicente
Kaut Tabak, trinkt aguardiente [d. i. Schnaps].

Auch an Kinderliedern ist Venezuela nicht arm. Zu den bekanntesten zählt wohl das hier folgende „La Perica“[6], mit der Hauptmelodie:





und dem Refrain:



(Pericos nennt man die kleinen papageienartigen Vögel, von denen bereits im Kapitel Mexiko S. 60 gesprochen wurde.) Die Verse werden stets neu von den Kindern improvisiert. Ein paar bekannte Verse sind die folgenden:

Ja, wenn Frau Perica will,
Daß Herr Perico geh' zum Feste,
Steigt sie zeitig aus dem Bettchen,
Und sie plättet ihm die Weste.

Ja, wenn Frau Perica will,
Daß Perico sich in sie verliebt,
Läßt sie die alten Federn fallen,
So daß es neue Federn gibt.
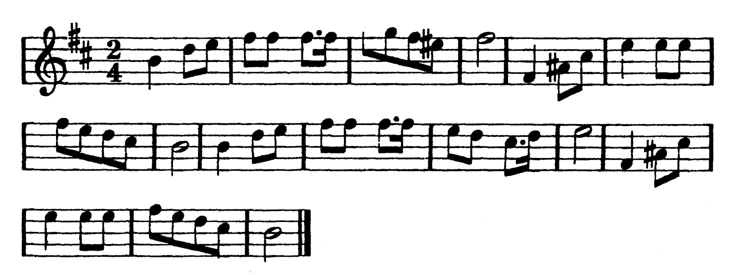
Ja, wenn Frau Perica will,
Daß Perico am Reis sich weide,
Stopft sie ihm das Essen ein,
Und sie essen alle beide.

Der Refrain lautet stets:
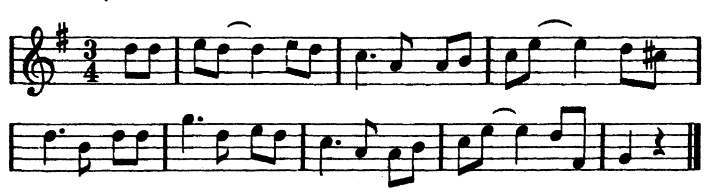
> Liebe Perica,
> Gib mir dein Pätschchen,
> Ich will dir anziehn
> Hanfene Schuhchen.

Ich lasse nun eine Auswahl von Joropomelodien in verschiedenen Taktarten folgen.

Ganz regelmäßig bewegt sich der „Sirindongo“ im Zweivierteltakt:



Im Dreivierteltakt, fast an deutsche Melodien erinnernd, ein anderer:
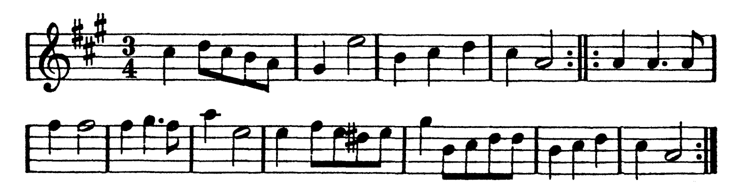


Vielleicht darf an dieser Stelle ein Kreolenliedchen erwähnt werden, das man über das ganze spanische Amerika kennt. Zu der Melodie existieren unzählige

Verse, die meist immer neu improvisiert werden. Hier einige Beispiele:
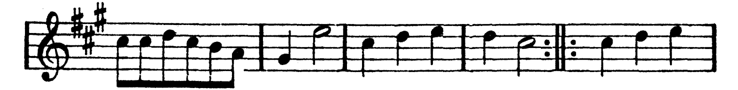
Wenn du einen Mann liebst,
Mehr als dein Leben,
Zeige dich immer undankbar,
Und du wirst geliebt werden;
Denn wenn die Männer
Sich geliebt sehen, caramba!
So reagieren sie nicht.

Ich beichtete einem Priester,
Der ein Teufelskerl war,
Der mir meine Sünden vergab,
So, wie es ihm paßte.
Aber ich wollte es so,
Denn es bleibt doch nichts übrig, caramba!
Als Buße zu tun.

Die Melodie ist fast überall die gleiche[15]:
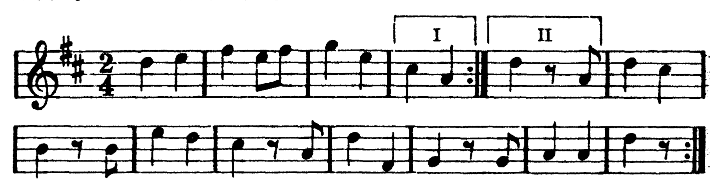


In Venezuela lernte ich noch eine Variante dieses Liedes als „Lied des Aragueño“ in folgender Weise kennen:
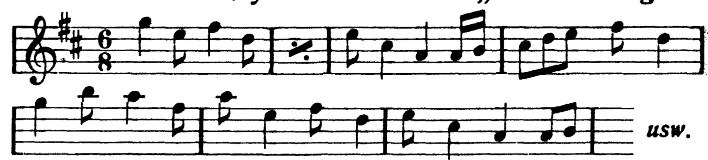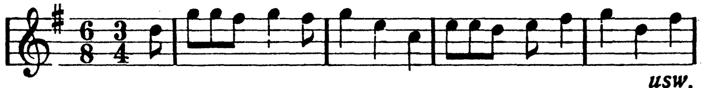




„La Marucha“ bewegt sich wieder in regelrechtem Zweivierteltakt:
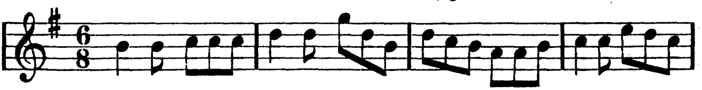


An kubanische Rhythmen erinnert: „La Hormiga“:
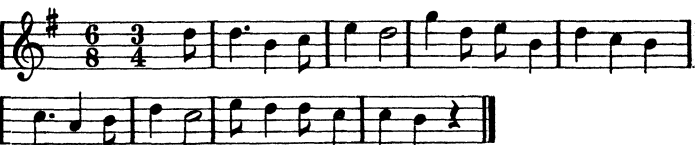


Auch die gemischten Rhythmen kommen vor, so in „Charandé“, dessen Anfang



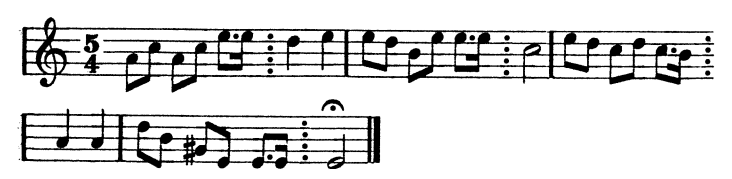
lautet, der aber in fortlaufenden $^6/_8$ schließt:



Während der „Cachupin“ beständig wechselt:



In dem folgenden Joropo findet sich ein Fünfvierteltakt, der freilich in drei Viertel und zwei Viertel zerlegt werden kann:
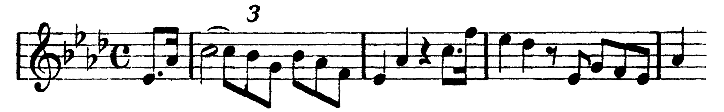


Ein sehr bekanntes Schifferlied in etwas schaurigem Romanzenstil, das wie alle hier notierten venezolanischen Lieder aus alter Zeit stammt, ist „El Pirata“:

1. Beim Licht des bleichen Mondes
Kam als Pirat ich in einer Barke zur Welt,
Und noch gedenk' ich der Stimme des Vaters,
Dessen Lehren mein Denken erhellt.
Wenn die Schrecken und Greuel des Kampfes
Mir geraubt die Liebsten der Meinen,
„Weine nicht!“ Wie oft sprach es mein Vater,
„Denn Piraten dürfen nicht weinen.“

2. Einst hört' an Bord ich wimmernd Klagen
— Ich zählte damals fünfzehn Jahre —
Im Todeskampfe fand ich den Vater,
Legt ihn bald nieder auf die Totenbahre.
Bevor er starb, sprach er zu mir: „Mein Sohn,
Mut und Gewalt ist stets Piratensache,
Doch als der allerhöchste Lohn
Gilt uns Piraten nur die Rache!“

usw.

Dies ist der Anfang des Liedes:

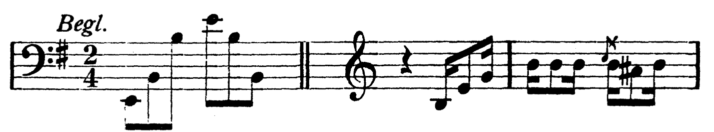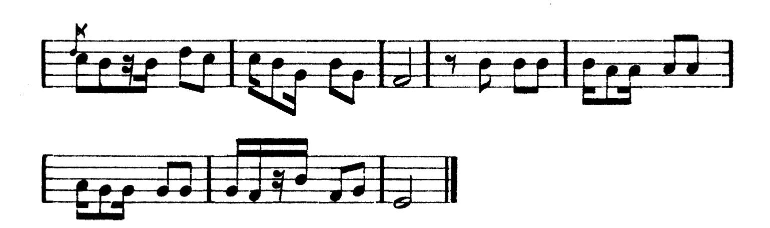


Hier ist der Text eines andern, viel verbreiteten Liedes, „El Recuerdo“:

1. Ich gedenke, wie ich dich rein und schön sah,
Gleich dem Licht der Sonne über den Blumen,
Ich gedenke, wie ich dich hörte von Liebe singen,
So wie der Cherub Gott mag Hymnen bringen,
Ich gedenke, wie deine göttlichen Augen
Erstrahlten von Glück und Liebe und Jugend,
Ich gedenke deines Flüsterns: „Sei mir gut,
Und gedenke unserer Liebesglut.“
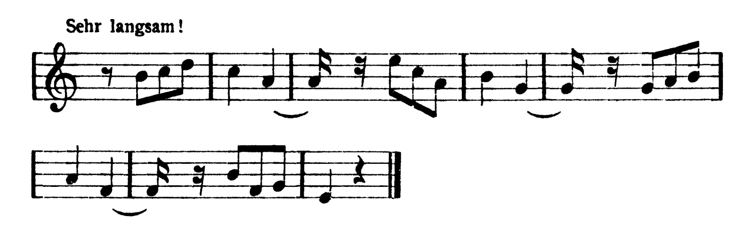
2. Ich gedenke meines Glücks an deinem Busen
Und deiner schwarzen Augen Feuerscheite,
Ich hörte dich zur Laute leise singen,
Daß mein Herz vor Glück wollte zerspringen. —
Doch nun verfliegt im Schmerze meine Hoffnung,
Längst floh der Glaube zu dir meinen Sinn,
Komm zu mir, schenk mir deine Liebe wieder,
Und schau, wie sterbenskrank ich bin!

Ein schönes Lied im schwermütigen Stile der Llaneros ist „Bogando á la luz del sol“[6] (d. h. „Rudernd gen Sonnenaufgang“):





Die letzten zwei Verse jeder Strophe werden wiederholt zu der Melodie:



Der Text lautet:
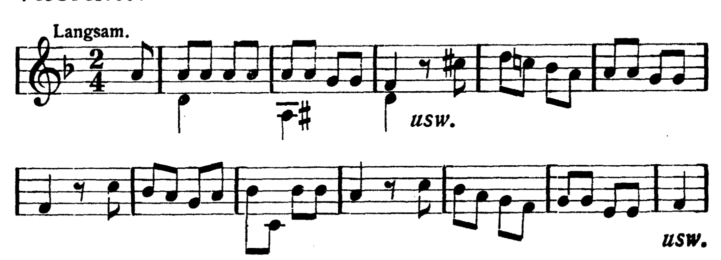
1. Es wehen die frühen Morgenbrisen,
Kräuselnd den murmelnden See,
Und im Osten spiegelt sich wie eine
Seltsame Feuersbrunst das Licht der Sonne.

2. Von den Palmen ertönt Gesang
Von sanften Vögeln, die die Liebe vereint hat,
Gleich wie in Träumen singen sie
Hymnen auf das Licht der Sonne.
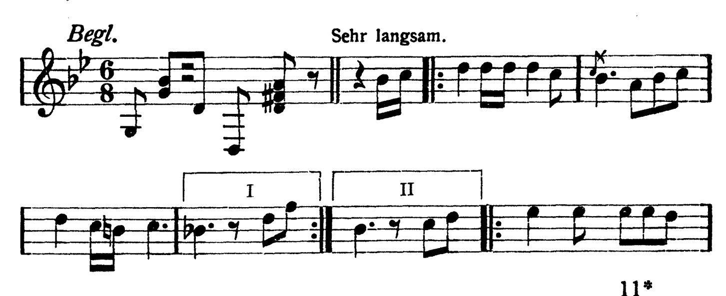
3. Die Ruder schlagen den Takt
Zu einem Lied von Seelenqualen,
Und dahin gleitet sanft die Barke
Dorthin, wo sich bricht das Licht der Sonne.
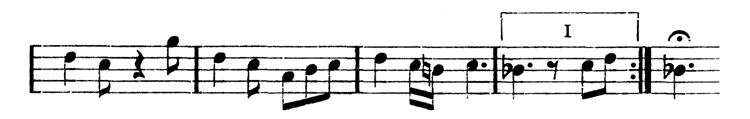
4. Am frühen Morgen unseres Erdendaseins
Spielen die Brisen unserer Träume,
Und in den Lüften erklingt es heimlich,
Und himmlisch leuchtet das Licht der Sonne.

Unter den Llaneroliedern ist auch das folgende weit verbreitet:



Vielleicht einer der schönsten Joropos, ebenfalls aus den Llanos stammend, ist „La Palomita" („Das Täubchen"). Ein Lied im Stile jener Yaravís, die wir noch in den Kordillerenländern kennen lernen werden, das erfüllt ist von der Schwermut der einsamen Sänger im Buschland. Dies ist die Melodie (die Begleitung muß im Vibrato des Cuatro, s. weiter oben, gedacht werden):





Der Text lautet:

1. Wie schön sang doch
Die Taube in ihrem Nest,
Wie sie das Schnäblein öffnete, die Flügel hob,
Als spräche sie mit mir!

2. Wenn die Taube schläft,
Ist sie fern von ihrem Nest,
Sie möchte schlafen und vermag es nicht,
Denn ihren Liebsten hat sie betrogen.

3. Schon zog meine Taube dahin,
Wo ihre Heimat liegt —
Meere liegen zwischen mir und ihr,
Daß ich ihr nicht nachziehen kann.
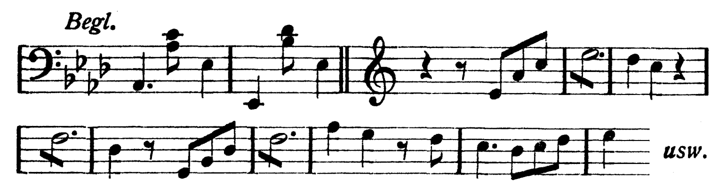
Die benachbarte Republik von Columbia unterscheidet sich in musikalischer und dichterischer Hinsicht nur unwesentlich von Venezuela. Topographisch hat sie dieselbe heiße Küste und ein Hochland im Innern; dort schneidet der Orinoko das Land der Breite nach, hier fließt der Magdalenenstrom von Süden nach Norden. Hier wie dort sind am Rande des Karaibenmeeres viele Neger und Mischlinge zu Hause, im Innern mehr Mestizen und deren verschiedene Deszendenten. Wie in den großen Städten von Venezuela, findet sich hier in der weit im Innern gelegenen Hauptstadt Bogotá

und in anderen Orten wie Medellin, Cúcuta u. a. eine ansehnliche Kultur und eine hell-, um nicht zu sagen weißfarbige kreolische Bevölkerung, die gleich ihren dunklerfarbigen Volksgenossen von derselben Lust und Liebe zur Musik und zur Dichtung beseelt ist, wie die im Lande Bolivars[14]. Auch der Tanz wird mit der gleichen Leidenschaft gepflegt.
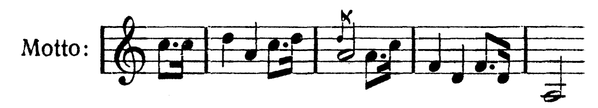
In den Familien tanzt man die kubanische Danza, sowohl die mit den einfachen, wie die mit den erweiterten Rhythmen. Hier sah ich in der Habanera meistens den Figurentanz im Durteil, von dem weiter oben (im Kapitel „Der westindische Archipel“) gesprochen wurde. Neuerdings ist auch der kubanische Danzon sehr beliebt geworden, der genau so wie in Habana getanzt wird.

Eigentümlich ist der über ganz Kolumbien verbreitete und beliebte „Pasillotanz“, dessen Rhythmus ♩. ♪ ♩ wir bereits mehrfach kennen gelernt haben. Es ist schwer zu sagen, aber auch wohl überflüssig zu untersuchen, ob dieser Rhythmus eine Originalschöpfung darstellt, oder ob er aus dem Walzer oder dem spanischen Dreiachteltakt unter der Einwirkung des einfachen Habanerarhythmus entstanden ist. Die Tanzenden bewegen sich jedenfalls im Habaneraschritt und wenden dieselben graziösen, schmachtenden Hüftenbewegungen an, die in der Habanera-Danza üblich sind. Leider sind die Melodien durchweg von banaler Prägung und ohne irgendwelche für die kreolische

Musik charakteristischen Züge. Ein einziges Beispiel mag daher genügen:



Die Kordillerenländer



Das Andengebirge, auch Kordillere genannt, zieht sich unfern der Westküste von Süden nach Norden durch die Weststaaten Südamerikas. Von diesen sind es vornehmlich drei, denen die Kordillere ihren Stempel aufgeprägt hat: Ecuador, Peru und Bolivia.

In Ecuador erfolgt der Aufstieg von der vom Äquator durchschnittenen, aus waldigen, ungesunden Niederungen bestehenden Küste ziemlich rapide ins Hochland der Anden. Das Hochplateau von Quito wird bestimmend für das Land. In Peru erfolgt die Erhebung allmählicher, bis sie in einem Hochland, in dem Städte und Ortschaften wie Arequipa, Puno, Cuzco, Cerro de Pasco, Trujillo u. a., liegen, ihren wesentlichen Abschluß findet. Bolivia dagegen liegt ganz im Innern des Kontinents. Es ist gewissermaßen das Dach von Südamerika, das sich in seinem östlichen Teil in die Niederungen des Madeira und des Paraguayflusses bis auf 500 Meter über dem Meere hinabsenkt.

Die Bewohner dieser Länder sind ausschließlich Indianer, Mestizen und Kreolen. Neger, zweifellos über den Isthmus von Panama eingeführt, gibt es zwar heute nur in spärlicher Anzahl in einzelnen Hafenplätzen, deren südlichster, Callao, in unmittelbarer Nähe von

Lima, der Hauptstadt von Peru, gelegen ist; doch beweist das Vorhandensein ziemlich vieler Zambos im Küstengebiet, daß ihrer in verflossener Zeit viel mehr gewesen sind.

Die Minne holder Frauen begeistert auch hier den Dichtermund des Volkes zu lyrischen Ergüssen. Darum erscheint es angebracht, daß wir auch die so viel Besungenen näher kennen lernen.

Unter den Frauen der niederen Volksschichten spielt die Zamba eine hervorragende Rolle. Von immer pikanten und weit schöneren Zügen als die Mulattin, feurigen, tiefschwarzen Augen, stark sinnlichen, aber nicht gewülsteten Lippen, rabenschwarzem, langem, leicht gewelltem Haar, gleicht sie dieser wohl in ihrem Gebaren, jedoch mit einem Zusatz, wenn ich mich so ausdrücken darf, ins „Gepfefferte". Sie ist vielleicht noch eitler und leichtsinniger, schwärmt noch mehr für buntes Geschmeide und falsche Edelsteine, lebt fast nur in wilder Ehe und hat ein stark papriziertes Temperament. Außerdem ist sie sehr bigott, was die Mulattin niemals ist.

Die Zamba (übrigens sagt man in diesen Ländern noch öfters Chola und als Kosename Cholita, obgleich dieses Wort ursprünglich Mestizin bedeutet) ist oft die Dienerin der vornehmen Kreolin, von der sie im übrigen eine weite Kluft trennt.

Unter den Kreolinnen der Kordillerenländer gebührt den Limeñas, den schönen Frauen von Lima,

fraglos der Vorrang. Vielleicht ist die Limeña die Königin unter den Kreolinnen, nur daß das Majestätische, das das Wort Königin in sich schließt, keiner Kreolin, und am allerwenigsten der Limeña zukommt. Grazie ist ihre wesentlichste Eigenschaft; in Grazie getaucht scheint ihr ganzes Wesen... et la grâce plus belle encore que la beauté! — Sie ist von kleiner Figur und hat unter allen ihren südamerikanischen Schwestern den zierlichsten, schmiegsamsten Körper. Mit ihren winzigen Füßchen schwebt sie elastisch und anmutig über den Boden. Ihre Hautfarbe ist wie weißes Elfenbein, zart und blaß, oder doch nur leicht bräunlich angehaucht. Ihr Antlitz ist von vollendeter Schönheit. Die tiefschwarzen, unter den Brauen fein verschleierten Augen, das fein geschnittene Näschen, der überaus zierliche Mund wirken vereint als ein Ganzes von wundervoller Harmonie. Das Geplauder der kleinen Limeña, das schnell wie ein munteres Bächlein dahinfließt, ist von zauberischer Wirkung; nur darf derjenige, der das Glück hat, mit ihr ein Zwiegespräch zu teilen, nicht die Erörterung philosophischer Probleme von der kleinen Plaudertasche, deren Betrachtungen selten über Mode, Spiel und Tanz, Theater und Musik, Promenaden und vielleicht noch ein wenig Lektüre hinausgehen, erwarten.

Auch unter den Frauen des Hochlands sind Schönheiten in beglückender Menge vorhanden; doch ermangeln sie der Besonderheiten, der vielen Pikanterien,

die einem die Limeña lieb und wert machen. Um so mehr sind sie bigott und den strengen Geboten der Klerikalen ergeben.

Von der Küste bis in die fernsten Winkel und die höchsten Erhebungen der Anden werden die Bewohner dieses Gebietes von der gleichen Leidenschaft für Musik und Tanz beherrscht. In ihren freien Stunden, über welche diese Glücklichen sehr verschwenderisch verfügen, wird unfehlbar dieser Leidenschaft gehuldigt. Von ihren Tänzen seien zunächst zwei erwähnt: die Habanera und die Zamacueca, von denen die erstere selbstverständlich eingeführt worden ist. Hier wie in allen anderen Ländern, in denen keine, oder doch keine nennenswerte Vermischung mit afrikanischen Elementen stattgefunden hat, ist sie doch der Tanz in den Salons der bessersituierten Familien. Dagegen ist die Frage nach der Herkunft der Zamacueca kaum zu lösen.

Es ist möglich, daß dieser Tanz, der aus dem spanischen Fandango durch mehrfache Umbildungen entstanden ist, gleichzeitig an verschiedenen Punkten der Küstenzone, etwa in der Ausdehnung von Guayaquil in Ecuador bis Concepcion im südlichen Chile, geschaffen wurde, und daß er in Chile, wo er noch heute mit einer wahren Begeisterung vom Volke getanzt wird, seine höchste Blüte erreicht hat. Es ist nicht ausgeschlossen, daß der $^6/_8$-Inkarhythmus, ♩ ♪ ♪ ♩., den wir noch näher kennen lernen wer-

den, einen Anteil an der Bildung der Zamacueca hat, obschon sich nachweisbar nur im Innern der Länder ein Einfluß der Inkamusik auf die Volkstonkunst der Kreolen zeigt.

Andererseits ist es möglich, daß Chile überhaupt die Heimat der Zamacueca ist, und daß sie von hier erst nach Peru gelangte, wo sie in einer Variante (mit einem vom chilenischen abweichenden Rhythmus) auch nur an und unfern der Küste und nicht mit der gleichen Leidenschaft wie in Chile gepflegt wird. Dieser letzteren Vermutung bin ich geneigt, Folge zu geben.

Denn die Zamacueca verlangt zwar das südliche Feuer, das in der Seele aller dieser Völker schlummert, aber sie verlangt auch eine Lebhaftigkeit in den Bewegungen, wie man sie kaum an der heißen Küste von Peru, wohl aber in dem kühleren Klima Chiles erwarten kann. Jedenfalls ist sie der typische Tanz des chilenischen Volkes; daher werden wir sie auch erst im Kapitel „Chile“ näher kennen lernen und beschäftigen uns vor der Hand nur mit der für Peru charakteristischen Cueca.

Außer diesen rein kreolischen Tänzen werden uns noch einige des indianischen Volkes der Quichoa interessieren, nämlich das Cachaspare und Huaino, und vor allem die Cáchua, Tänze, die z. T. von völlig indianischer Eigenart, teils unter dem Einfluß der Kreolen entstanden sind.

Unter den Liedern steht der „Triste“, mit dem sog.

indianischen Namen Yaraví genannt, sicher an der Spitze der gesamten Erzeugnisse der kreolischen Liedkunst.

Die Kordillerenvölker sind unerschöpflich im Hervorbringen immer neuer Lieder dieser Gattung, die wie Meteore plötzlich am Firmament des Hochgebirges erscheinen, deren Leuchten bis zu den Bewohnern der Küste dringt und sie in Entzücken versetzt. Aber ebenso plötzlich, wie sie gekommen, verschwinden sie wieder, bis die Kunde von neuen Tristes die musikfreudige Menge wieder erregt. Freilich gibt es auch Tristes, die sich die Liebe aller Schichten des Volkes dauernd erhalten. Wir werden von ihnen eine größere Anzahl kennen lernen.

Außer in der Kordillere kennt man die Tristesgattung noch in den Pampas, den Niederungen am Platastrom, und in den Llanos von Venezuela. Hier lernten wir schon einige Tristes kennen, obschon dieser Name in Venezuela weniger gebräuchlich ist als die allgemeine Bezeichnung joropo oder tono.

Ein Blick auf diese Gebiete zeigt, daß die Einsamkeit ein wesentlicher Faktor gewesen sein muß, der zur Erzeugung dieser musikalischen Gattung beitrug. Läßt sich in der romantischen, sentimentalen Färbung der Melodie in den Habaneras noch eine gewisse Seelenverwandtschaft mit spanischen Liedern nachweisen, verleugnet die Technik der Zamacueca nicht ihre Herkunft vom Fandango, so wird man in den

Tristes vergeblich nach einem auch nur fernen Anklang an irgendwelche spanische Musik suchen. Die Tristes sind, wie schon gesagt wurde, die im Verborgenen erblühten Blumen des südamerikanischen Bodens, oft von eigenartiger Bildung und fast immer von seltsamer Schönheit. Von ihrer Technik läßt sich kaum etwas Bestimmtes aussagen, es sei denn, daß sich öfters ein chromatischer Wechsel auf der dritten Tonstufe findet, wie in den Beispielen S. 193, 194, 206 usw.

Im allgemeinen aber haben sie keine bestimmte Form, keine Zeichen irgend welcher Art, die durch ihre häufige Wiederkehr bestimmend für die Gattung würden. So läßt sich nur sagen, daß der Triste mehr mit der Empfindung als mit dem Verstand begriffen sein will, und daß sein Wesen, wie schon der Name sagt, durch den tief melancholischen Ausdruck der Melodie gekennzeichnet wird.

In dieser Grundstimmung aber unterscheidet man recht gut zwischen den Tristes der verschiedenen Landschaften. So zeigen diejenigen der Pampaländer im Zusammenhang mit gewissen Verhältnissen, von denen wir später noch sprechen werden, stolzere Züge als die des Kordillerengebietes. In diesem herrscht vollendete Resignation, eine Schwermut, die immer tiefer in sich hineingeht. Der arme Bergmann in den Tälern der Anden, der Halbindianer, der die Lama- und Vicuñaherden hütet, sie sind wohl die ärmsten Gesellen im ganzen Amerika. Schweift ihr Blick in die

Weite, so fällt er stets auf vereiste, mit ewigem Schnee bedeckte Gipfel, und was sie in den Tälern schauen, ist eine Landschaft, in der die Armut ihr Heim hat.

In den Tristes der Kordillere wäre man geneigt, eine Einteilung zu machen in die der kreolischen Bevölkerung und die eigentlichen Yaravís, d. h. Klagegesänge der indianischen Eingeborenen. Allein diese Einteilung läßt sich schwer durchführen. Kann man doch von den tief dunkelfarbigen Söhnen und Töchtern des Gebirgslandes nicht immer sagen, ob man Mischlinge oder Autochthonen, die ureingeborenen Menschen des Landes, vor sich sieht. Immerhin läßt sich bei vielen dieser Lieder eine Wechselwirkung indianischen und kreolischen Geistes feststellen, der wir nun auf den Grund gehen wollen.

Es ist bereits gesagt worden, daß die Musik der eingeborenen Indianer niemals das Interesse der Spanier resp. der Kreolen erregt hat; nur mit einem Stamm machten sie eine Ausnahme: den Quichoa.

Unter den Kordillerenindianern der Quichoa (spr. Kitschoa), die neben den Aimará die Nachkommen der Inkaindianer der Conquista sind, herrscht eine leidenschaftliche Liebe zur Musik. Sie musizieren rein instrumental und singen und tanzen zur Begleitung von Quenas und Guitarren. Quenas heißt eine Doppelflöte mit oboenartig näselndem Klang. Die Musikliebe dieser sehr armen Indianer ist so groß, daß sie sogar auf ihren tagelangen Wanderungen die Quenas mit sich

führen und gewöhnlich, das Instrument im Munde, melancholische Melodien in ewiger Wiederholung im Gehen vor sich hinblasen.

Die ursprüngliche Musik der Quichoa läßt sich folgendermaßen charakterisieren:

1. Ihre Tonleiter besteht aus fünf Tönen: Tonika, kleine Terz, Quarte, Quinte, Septime. Sie stellt also unsere Molltonleiter mit fehlender zweiter und sechster Stufe dar: c es f g h c. Daneben findet sich noch eine Durtonleiter, in der die vierte und siebente Stufe, d. h. also wieder die zweite und sechste Stufe der zugehörigen Molltonleiter fehlen; s. Beispiel auf S. 182.
2. Die Melodien setzen sich aus kurzen Perioden zusammen, die einander sehr gleichen; mit anderen Worten: die erste Periode wird mehrfach, aber in Varianten, wiederholt. Charakteristisch sind viele Vorschläge von oben und unten vor einzelnen Noten.
3. Die Periode selbst setzt sich gewöhnlich aus fünf Takten zusammen, von denen der erste (eine Art Vortakt) rein instrumental ist und nur den meist im Baß gegebenen Rhythmus darstellt. Die vier folgenden Takte enthalten die eigentliche Melodie bzw. den Gesang.
4. Das Zeitmaß ist gewöhnlich der Sechsachteltakt. Es sind mir allerdings Bearbeitungen im Dreiviertel- und Zweivierteltakt zu Augen gekommen,

allein bei näherer Betrachtung erkannte ich, daß es eben Bearbeitungen waren oder aber mißverstandene Auffassungen des Originalrhythmus. Mühelos ließ sich aus ihnen der Sechsachteltakt herstellen.

Der Rhythmus in diesem Sechsachteltakt stellt sich ohne Ausnahme wie folgt dar: ♩ ♪ ♪ ♩

Abweichungen:

ad 1. Nicht selten findet sich auch die zweite Tonstufe; ja, zuweilen erscheint die vollkommene Molltonleiter und zuweilen sogar unsere Durtonleiter (s. weiter unten das Lied „Las ovejas“).

ad 3. Es erscheinen auch andere Perioden und nicht selten die Achttakter der europäischen Liedform.

Wie viel bei diesen Abweichungen kreolischem Einfluß zugeschrieben werden muß, läßt sich nicht leicht feststellen. Die Tristes nun, in denen sich die oben angeführten Eigentümlichkeiten in möglichster „Reinkultur“ nachweisen lassen, sind es, denen die Bezeichnung „Yaraví“ zukommt. Eine Untersuchung des Wortes „Yaraví“ dürfte am Platze sein.

„Yaraví“ ist ein indianisches Wort, das die Klagegesänge (Tristes) der indianischen Bevölkerung bezeichnet“ — wird einem überall von den Kreolen an der Westküste Südamerikas gesagt. Obschon mir von jeher aufgefallen war, daß dieses Wort nicht die ge-

ringste Ähnlichkeit mit andern Wörtern der Quichoa- oder Aimará-Sprache hat, mußte ich mich mit dieser Mitteilung begnügen, bis mir zufällig aus einem anderen Weltteil eine sehr plausible Erklärung zuging, nach welcher dieses Wort nicht aus Amerika, sondern — aus Arabien stammen dürfte.
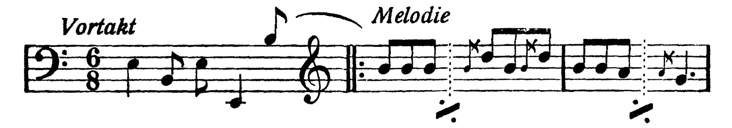
Bekanntlich hat die spanische Sprache in der Maurenzeit zahlreiche arabische Worte aufgenommen. In dieser Zeit mögen die Spanier oft genug ein Wort von den Mauren gehört haben, das jedermann kennt, der die Nordküste von Afrika bereist hat, ein Wort, welches täglich tausende von Kehlen rufen, seufzen und singen: Ya Rabi, Ya Rabi! O Herr, o Gott! ein Ausruf, der die ganze Schwermut und Sehnsucht des Orientalen ausdrückt. Dieses Wort hat die spanische Sprache zwar nicht aufgenommen; aber ist es nicht hundertfach wahrscheinlich, daß die Spanier der Conquistazeit, die es noch gut gekannt haben müssen, lebhaft an das Yarabi der Mauren erinnert wurden, als sie die Klagegesänge der Inkaindianer hörten? Zweifellos sind sie es, die diesen Gesängen den Namen Yarabi gegeben haben, was im Laufe der Zeit, als sich dieses Wort auch in Spanien verlor, vergessen wurde. So findet sich hier der merkwürdige Fall, daß die Kreolen das Wort Yarabi für indianisch, die Indianer aber vermutlich für spanisch halten, ein Fall, der in der Sprachkunde keineswegs vereinzelt dasteht[16]. (Es sei noch bemerkt, daß das b im Spanischen fast

wie ein weiches w — das der Spanier v schreibt — klingt — und daher oft auch in der Schrift in v übergegangen ist. Tatsächlich findet sich neben der gebräuchlicheren Schreibart Yaraví auch die andere: Yarabi).

Indem ich noch besonders darauf aufmerksam mache, daß das Tempo der Yaravís und Tristes ein sehr langsames ist, lasse ich nun eine größere Auswahl von Musikstücken der Kordillerenländer folgen, indem ich, so gut es angeht, in der Aufeinanderfolge weniger ihre geographische Verbreitung als ihren Charakter berücksichtige.
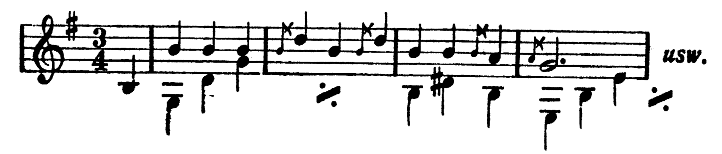
Ich beginne mit Tonstücken von möglichst rein indianischer Färbung, lasse dann solche, die von der europäisch-kreolischen Musik beeinflußt sind, folgen, und gehe allmählich zu Stücken von rein kreolischem Charakter, in denen also indianische Elemente nicht mehr nachzuweisen sind, über. Die musikalische Form und das Verbreitungsgebiet werden gleichzeitig angegeben werden.

Das Yaraví „El Masalla“ ist ein Gesang der Indianer im Hochland von Quito in Ecuador, in dem sie ihren Kindern bei deren Hochzeit Ratschläge für die Ehe geben:
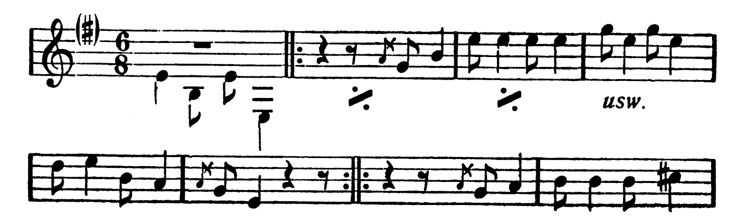


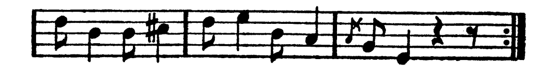


Notabene, diese Melodie kam mir auch in folgender unwahrscheinlicher Bearbeitung vor:
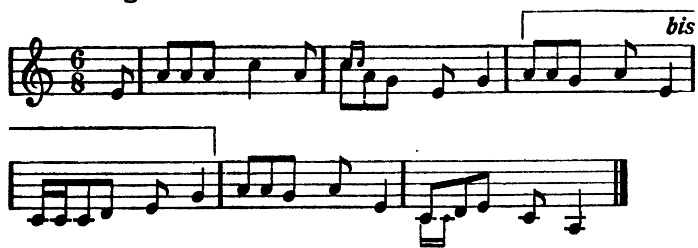


„El Albacito“ oder der Gesang, mit dem das jung vermählte Paar am Morgen nach der Hochzeit geweckt wird. (Fünf Takte und ein Vortakt; bemerkenswert ist das modulierende cis):





Die folgende Melodie gehört zu einem Tanz „Huaino“, der aus dem Chanchamayo-Distrikt in den höchstgelegenen Gebirgstälern von Peru stammt; die Vortakte, deren Harmonie aus der Melodie leicht ge-
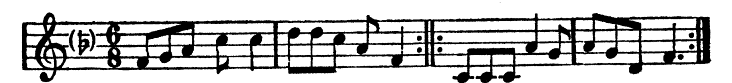
bildet werden kann, lasse ich fortab der Kürze halber öfters weg.



Dazu werden die Worte gesungen:

Du hübsches Mädchen
Mit dem Grübchen in der Wange,
Wenn du noch unvermählt bist,
Komm gleich mit mir,
Doch bist du vermählt,
Dann geh deines Wegs,
Bist du aber Witwe,
Vielleicht versuchen wir's dann!
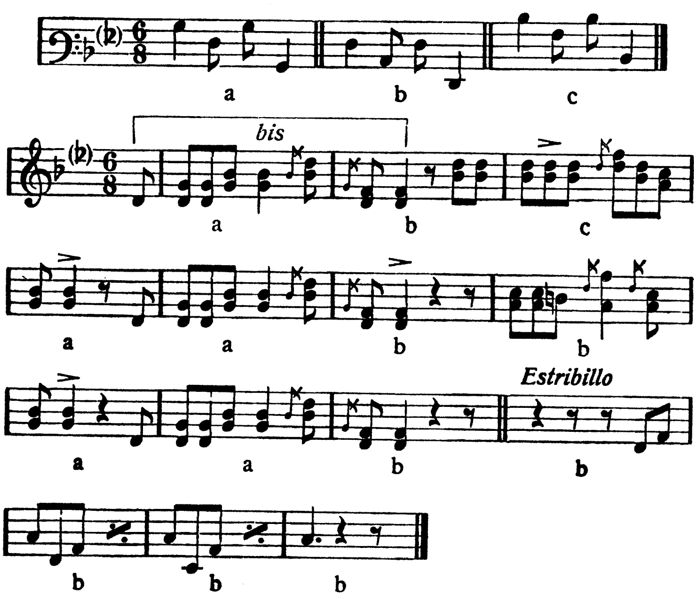
Aus demselben Hochlanddistrikt stammt das folgende Yaraví „Das unbeständige Fräulein" (zu beachten die Dur-Tonart; es fehlen also der vierte und siebente Ton; d. h. wieder der zweite und sechste der entsprechenden Molltonart):



1. Warum nennst du mich grüner Apfel?
Warum nennst du mich grüner Pfirsich?
Ist das die Bezahlung, die du für mich hast? ⸫

2. Gestern sah ich dich gleich einer Rose,
Gestern sah ich dich gleich einer Nelke,
Und ich verliebte mich in deine Schönheit,
Und ich verliebte mich in deine Reinheit.
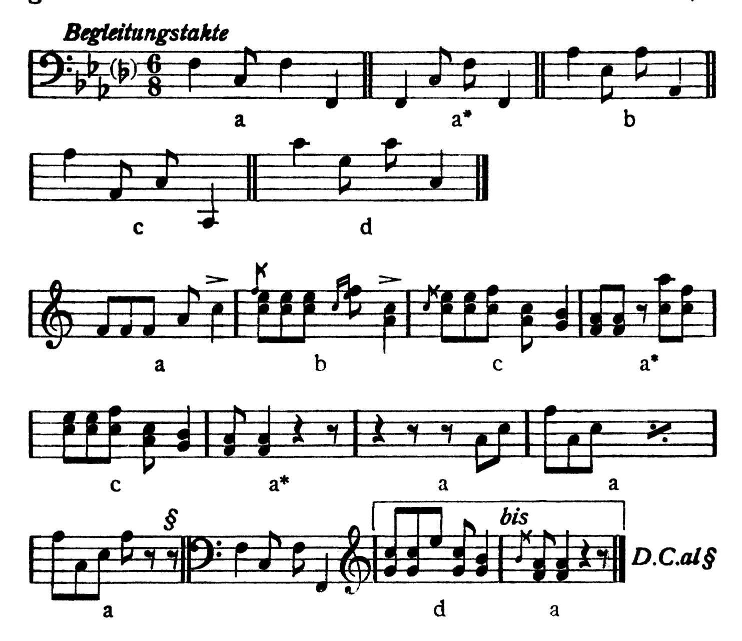
Ein sehr schönes Yaraví aus dem Hochland von Ecuador ist das folgende. Man denke sich die Melodie von den Quenas ausgeführt, die Begleitung von Guitarren oder einer Harfe. Ich schicke die Begleitung voraus. (a b c beziehen sich auf die entsprechenden Takte der Melodie):



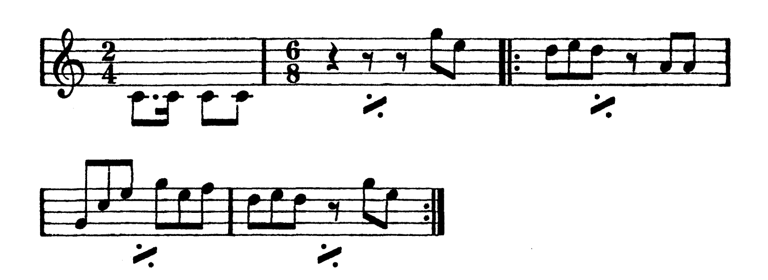
Estribillo (gewöhnlich lebhafter gespielt) nennt man die Schluß- und Überleitungstakte zwischen den ein-

zelnen Teilen, die nur von den begleitenden Instrumenten gespielt werden.

Aus demselben Gebiet stammt auch das folgende Yaraví „La Purificadora" (die Begleitungstakte a b c d entsprechen in den folgenden Beispielen stets den mit gleichen Buchstaben bezeichneten Takten der Melodie):

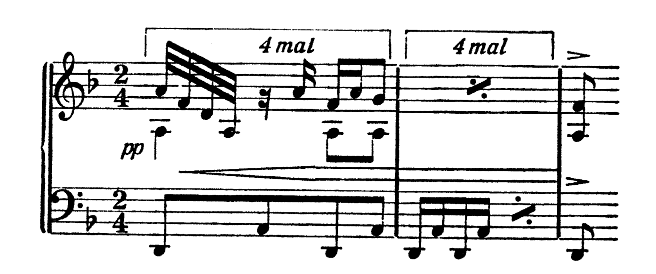


Wir lernen nun den „Cáchua" (sprich Katschua) genannten Tanz, der über die gesamten Hochplateaus dieser Länder verbreitet ist, kennen. Eine Melodie der Quijos-Indianer ist von Marcos Jimenez de la Espada[17] wie folgt notiert worden:



Weit berühmt ist die „Cáchua von Arequipa“[11], die von der Indianer- und Mestizenbevölkerung im südlichen Hochland von Peru (Gegend von Arequipa und Puno am Titicacasee) getanzt wird. Auch dieses Stück, das sehr alten Datums ist, trägt mit seiner Tonleiter von nur fünf Stufen (d f g a b) unverkennbar den Charakter der indianischen Musik, obschon sich im Bau der Perioden, der Mannigfaltigkeit der melodischen Phrasen usw. die fremdvölkische Einwirkung geltend macht. Zur Begleitung dienen Guitarren, Harfe und Trommel. Die Melodie wird natürlich auch hier von den Quenas gespielt. Die Ausführung des Tanzes erinnert entfernt (rein zufällig) an den Fandango. Die Männer stehen in einer oder mehreren Reihen in Armweite von einander entfernt, die Frauen, die sie nie berühren dürfen, ihnen gegenüber. Die Bewegungen bestehen ausschließlich aus nichts weniger als graziösen Sprüngen.

Ich gebe zunächst den Estribillo für die Einleitung und das Zwischenspiel:



Hier folgen die Hauptphrasen des Stückes:
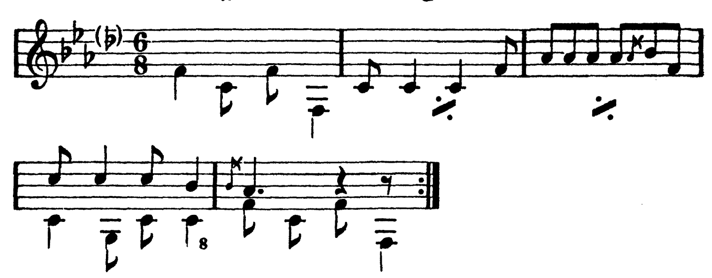
8va .... sempre

8va .... sempre
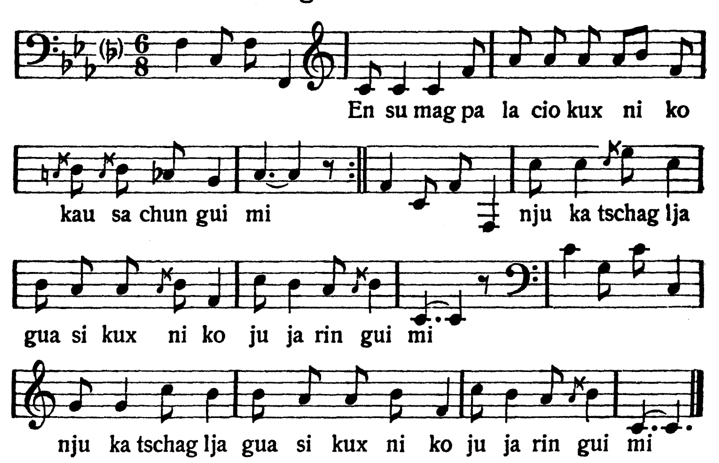
loco

sfz

Ein Yaraví „Cuxnico“ beginnt:



Ein anderer mit derselben Bezeichnung scheint eine Variante des vorigen darzustellen:



Wie sonderbar erscheint der Sprung in die Septime nach unten! Zu beachten ist aber auch das Vorhandensein der zweiten Tonstufe.
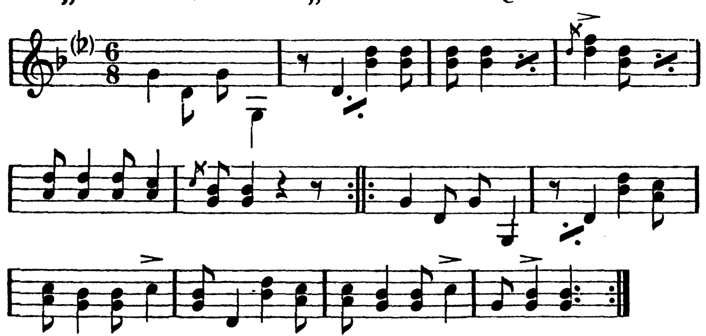
Für den Text, dessen erste Strophe ich im Quichoa-

original unter die Melodie gesetzt habe, steht mir folgende Übersetzung zur Verfügung:

Du wirst in einem schönen Palaste wohnen,
Aber dort wirst du an meine ärmliche Hütte denken.
Du wirst auch gutes Brot von Mehl und Eiern essen,
Und doch wirst du an mein geröstetes Maisbrot denken.
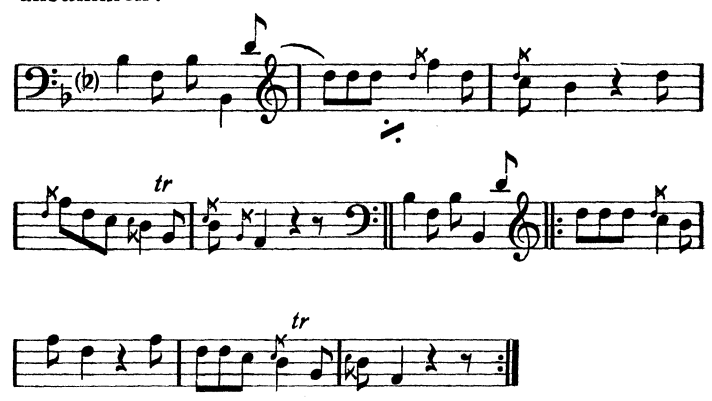
(In dieser Übersetzung ist das Wort „Cuxnico“ nicht übertragen worden. Der Übersetzer ist sich der Bedeutung des Wortes nicht ganz sicher; er meint, es bedeute vermutlich soviel wie „sich mit Essen und Trinken beschäftigen, und sich wohl befinden“. Ich möchte mir die bescheidene Frage erlauben, ob es nicht etwa „in Cuzco“ — der bekannten alten Hauptstadt des Inkareiches bedeutet. Dann wäre dies noch in der ersten und dritten Zeile der obigen Verse hinzuzufügen.)

„El Llanto“ oder „So weinen die Quichoafrauen“:
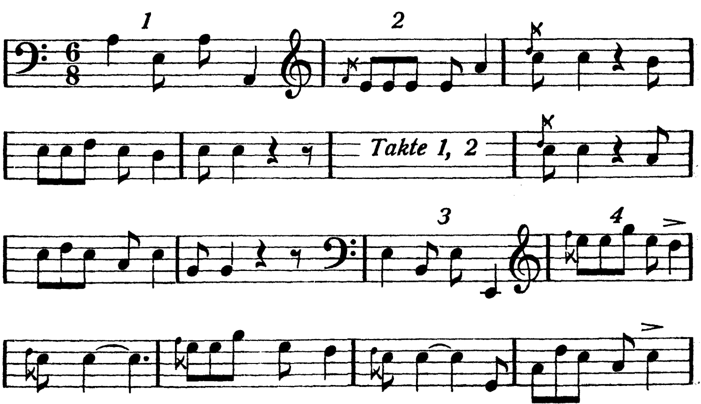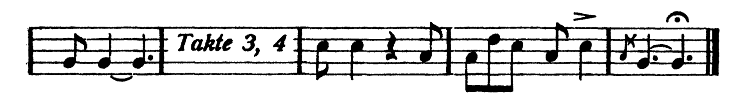


Die naive Ausdrucksweise des Schluchzens ist in dem vorstehenden Tonstück bemerkenswert.

„Yupaichisca" nennt sich ein Yaraví in der Durtonart, das die Indianer in der Umgebung von Quito zum Preise des Höchsten um 3 Uhr früh an Festtagen anstimmen:
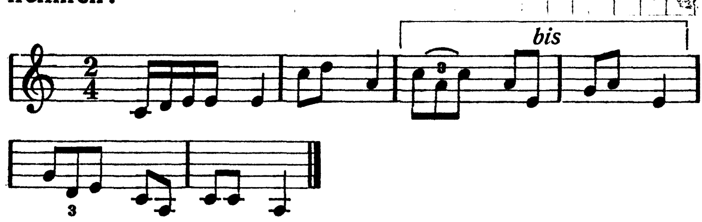


Ein Yaraví „Bártola" vom Hochland von Quito aus ältester Zeit geht folgendermaßen:
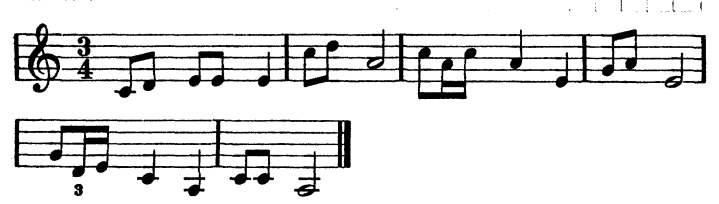




Für die mir fraglich erscheinende Taktart des folgenden „Cachaspare“ genannten Tanzes aus dem Chanchamayotal, den ich durch Überlieferung von Miles de Muzgo, der ihn selbst aus der Erinnerung aufschrieb, kenne, kann ich keine Verantwortung übernehmen:



Wahrscheinlich kommt folgender Versuch dem Original näher:
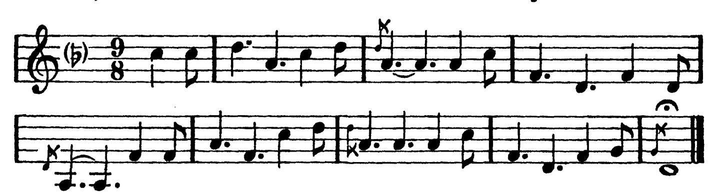


Auch zu diesem Tanz wird gesungen. Kann man sich auch nach unserem Empfinden kaum einen geistigen Zusammenhang der ernsten, verzweifelnden Worte des Textes zu dieser Melodie vorstellen, so befremdet noch mehr, daß ein solcher Ausdruck von Liebesschmerz

getanzt wird. Nur die Übersetzung der ersten Strophe vermag ich zu geben:

Geh, du Herz von einem Schwein,
Lerne doch dich schämen,
Daß du liebst,
Ohne Gegenliebe zu finden.

NB. Corazon de cochino — wörtlich: Herz von einem Schwein. (Das Schwein wird auch von den Indianern verachtet.)

Eines der nach meinem Empfinden schönsten Yaravís, ein guter Achttakter, aber mit der reinen fünfstufigen Skala der Inkaindianer, ist das folgende: „Donde vas"[11], das ebenfalls aus dem Chanchomayotal stammt:
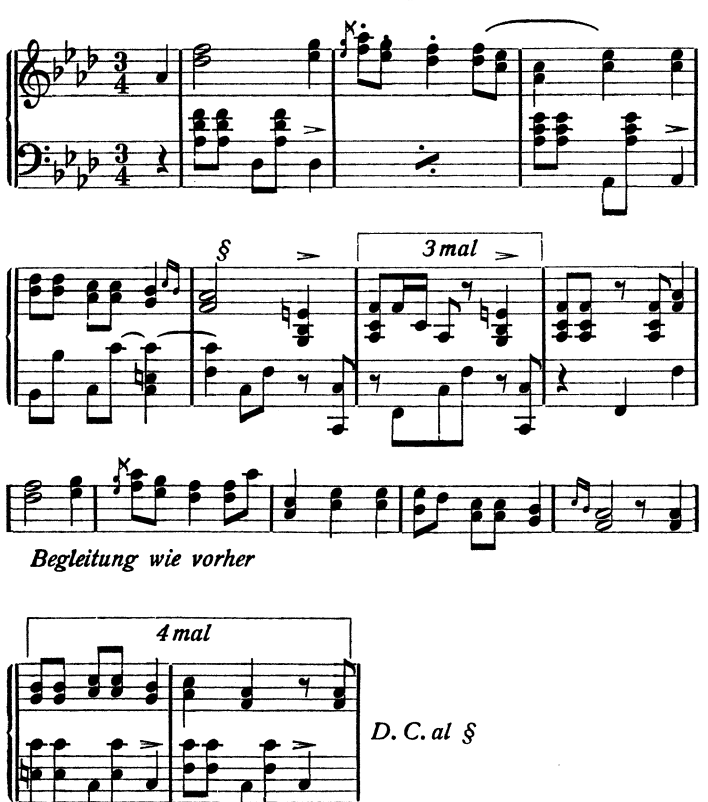


Hier ist die Übersetzung des empfindungsvollen Textes:
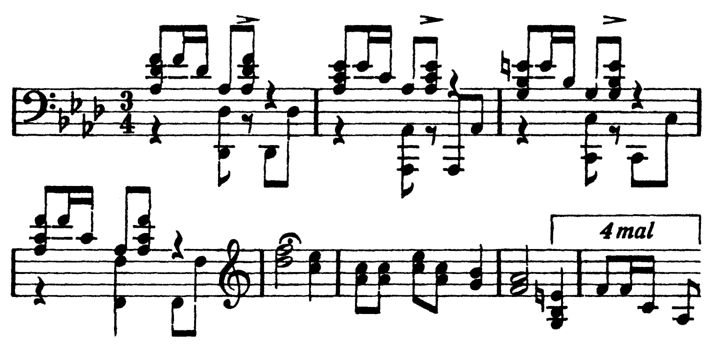
Wo bist du wohl, meine Taube,
Du, nach der meine Liebe sucht?
Vielleicht weinst du gar in einer Einöde,
Vermagst nicht zurückzukehren.
Ja, ich verlor meine Taube,
Weiß nicht, wohin sie gezogen;
Such' ich sie auch ein Jahr und länger,
Nie wohl werd' ich sie wiedersehen.

In den nun folgenden drei Notierungen lernen wir einige peruanische Tonstücke kennen, die in Peru ebenfalls als Yaravís bezeichnet werden, denen wir aber besser die Bezeichnung Triste geben. In der Begleitung findet der Zamacuecarhythmus Anwendung.

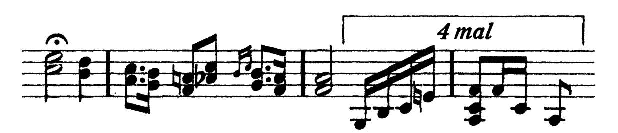
Das erste heißt „Los Imposibles“:



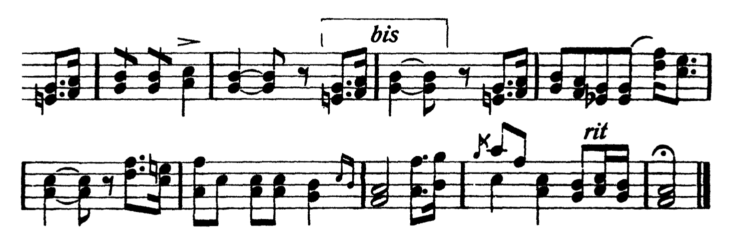
Ziemlich ähnlich ist das folgende: „Wie verhängnisvoll ist mein Schicksal“:
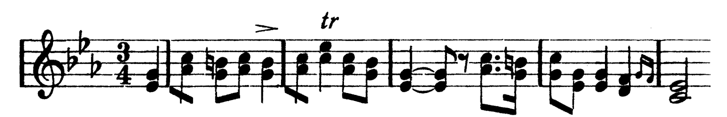


(Die Begleitung wie bei dem vorigen). In der sich anschließenden Phrase ist im Takt 2 die Wechselterz der Tristes, der hier als Querstand auftritt, zu beachten:
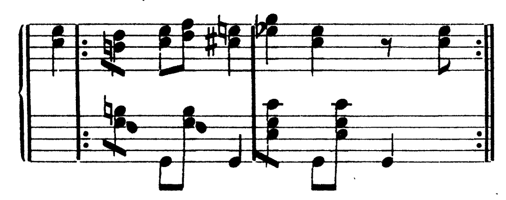


Es folgt wieder die erste Phrase und darauf:



Ein anderer Triste heißt „El Pajarillo“ („Das Vöglein“):
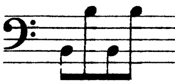


Es folgt der Estribillo usw. wie bei dem vorhergehenden, dann eine Wiederholung mit geringen Varianten. Darauf viermal die kleine Phrase (wieder mit der Triste-Wechselterz):
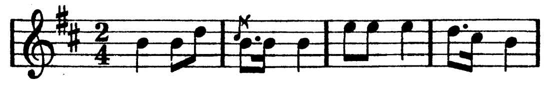


Alsdann als Schluß eine Wiederholung der ersten Phrase.

Ein ecuadorianischer Zwiegesang „*Tonada del Chimo*“, ist der folgende im Zweivierteltakt, der sich nur innerhalb von fünf Tönen, aber wohlgemerkt, diesmal nur in den *ersten* fünf Tönen unserer Molltonleiter bewegt. Zur Begleitung spielt ein Baß (Harfe oder Guitarre), beständig
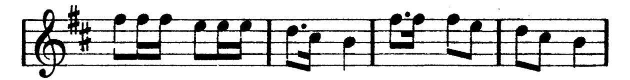


und ein Tambour

Die erste Stimme singt:
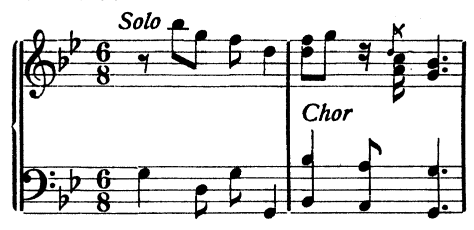


worauf die zweite mit einer Wiederholung der ersten

beiden Takte der vorigen einfällt. Alsdann wieder die erste:

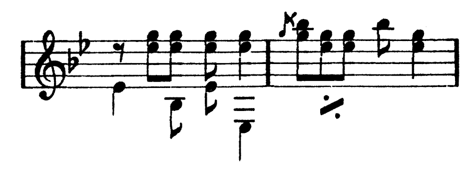


worauf die zweite wie vorher singt. — In dieser Weise geht es weiter. Zu dem mir vorliegenden Quichoatext fehlt mir eine Übersetzung.

Auch das folgende alte, aus Zweitakten bestehende Yaraví, mit dem indianischen Namen „Kaljiman Ljuchsixpa", zu dem mir leider der Text fehlt, ist vermutlich ein Zwiegesang zwischen einem einzelnen Sänger und einem Chor:
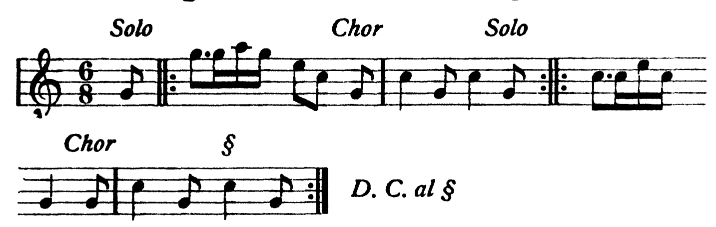


Dies wird mehrfach wiederholt. Einige Male singt der Solist auch: Nach dem Zwischenspiel (Estribillo) folgt zweimal die Phrase:



worauf wieder die Anfangsphrasen erscheinen.
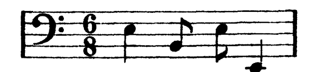
Ein Lied, das die Indianer beim Mähen singen, besteht aus kurzen Zweitaktern, in denen wieder ein einzelner Sänger und der Chor der übrigen alternieren:
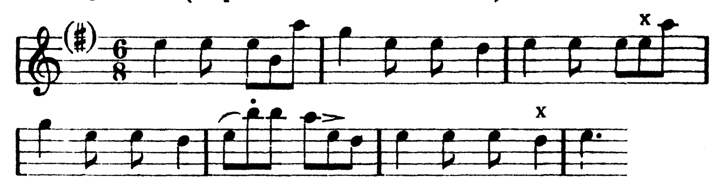


Ich lasse die Übersetzung aus dem Quitodialekt der Quichossprache hier folgen. Die zarten Worte scheinen nach unserem Empfinden wenig zu der musikalischen Phrase zu passen:

Mein zartes Turteltäubchen,
Wo bist du wohl?
Ich sehe dich nicht,
Und mein Herz weint.
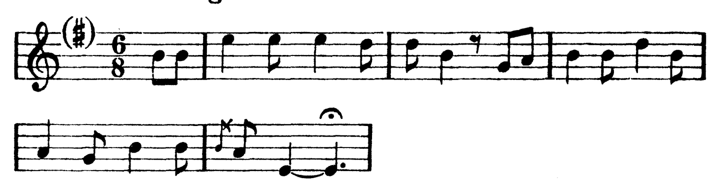
Das folgende Stück, eine Tonada von Chachapoyas, die getanzt und gesungen wird, besitze ich aus der Sammlung Espadas im Zweivierteltakt notiert. Der Irrtum erscheint mir offensichtlich; eine Herstellung des Sechsachtel-Inkarhythmus ergab sich ohne jeden Zwang. Bei Espada findet sich auch an den von mir mit x bezeichneten Stellen die zweite Tonstufe, ebenso die erhöhte Septime (dis statt d). Rhythmus im Baß:
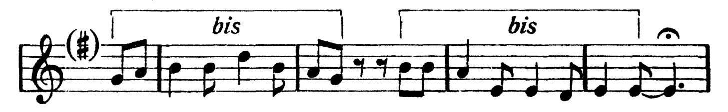


Es beginnt eine Instrumental-Einleitung, vermutlich Quenas (Espada schreibt Violine):



Darauf die Singstimme:
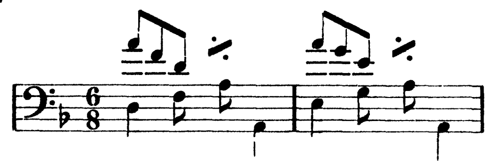


in deren letztem Takt die Einleitungsphrase (in geringer Abweichung) wieder einsetzt. Nach der Wiederholung dieses Teiles beginnt wieder die Singstimme:
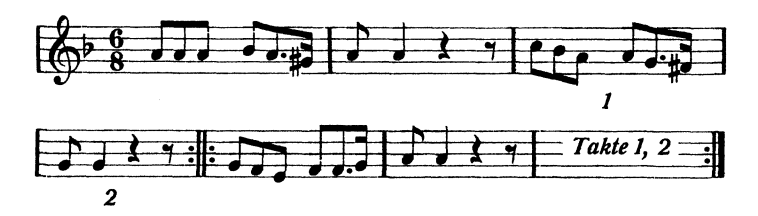


Wieder fällt beim letzten Takt die Einleitungsphrase ein. — Der sehr hübsche Text, der zu der Singstimme gesungen wird, lautet übersetzt:

Ihr unglücklichen Augen in meinem Antlitz,
Hört doch auf zu weinen,
Die Ströme von Tränen, die ich vergieße,
Sind die Spiegel, in denen ich meine Leiden sehe.
In denen ich meine Leiden sehe.

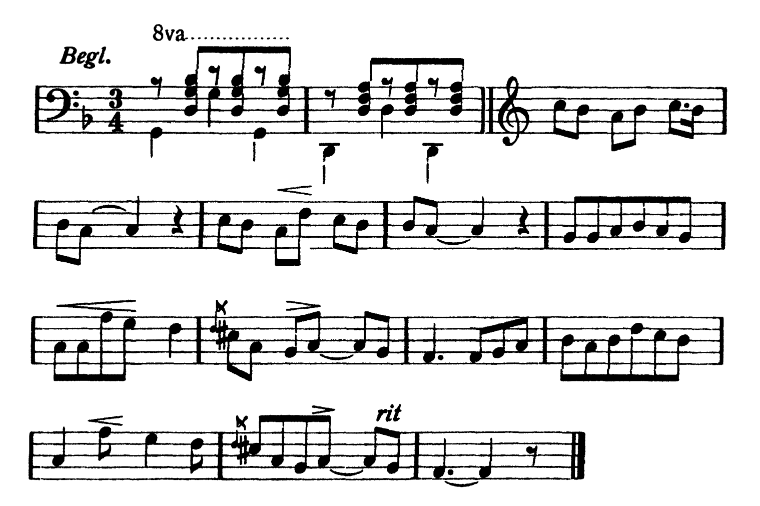
„Amor fino" ist ein beliebter Tanz mit der Begleitung:



dazu die Melodie:
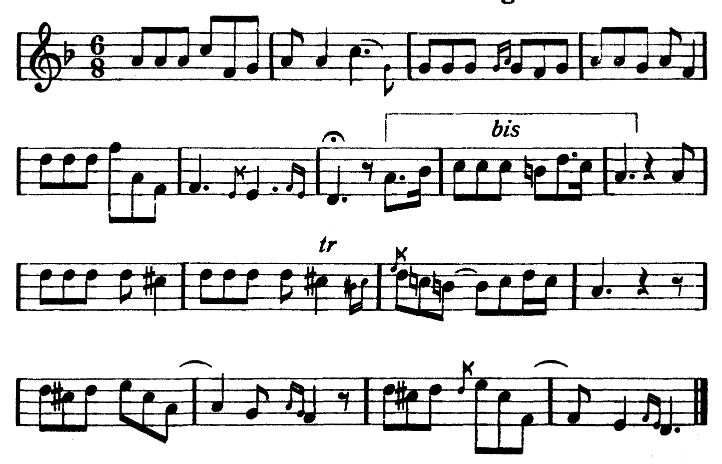


Hierauf ein zweiter Teil:



Zeigt diese Melodie auch kreolisches Gepräge, so ist doch der Text, den ich in der folgenden Übertragung gebe, in seiner drolligen Einfalt (der Schnaps wird darin sprechend eingeführt) die indianische Grundlage des Liedes:

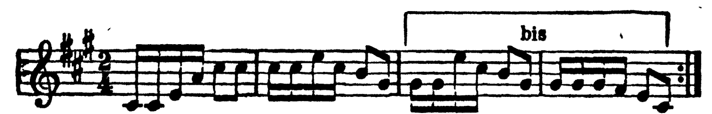
Feinsliebchen, sei doch nicht dumm,
Lern endlich doch dich schämen!
Und sträube dich nicht so,
Wenn einer dich will nehmen!
Wie gut sagte doch neulich der Schnaps,
Als sie ihn tranken:
„Nehmt euch nur in acht mit mir,
Sonst kommt ihr ins Wanken!"

Ein peruanisches Yaraví „La Palomita" trägt in verschiedener Hinsicht indianische Züge:



Am Feiertage Johannes des Täufers führen die

Eingeborenen bestimmte Tänze auf. Einer von diesen hat die Melodie:



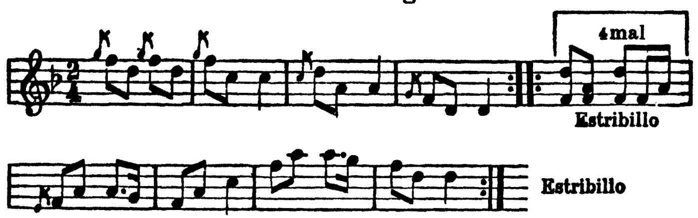
Eine Variante, wie sie die ecuadorianischen Indianer von Imbabura tanzen, überliefert Espada:



usw. in geringfügigen Abweichungen.
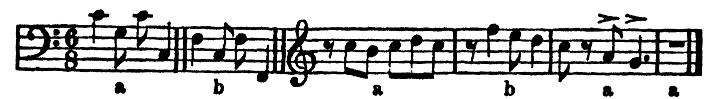
Sehr beliebt ist der folgende San Juan-Tanz auf der Höhe von Quito.

Melodie: Quenas; Begleitung: Harfe (Guitarre) und Tambour in kurzen Schlägen.

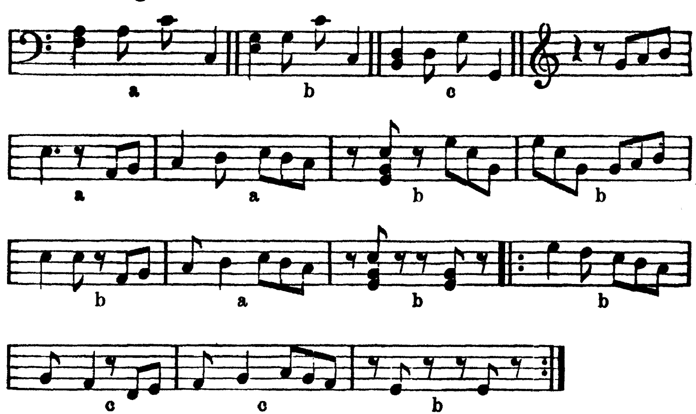


Ein sehr beliebter Tanz „Alza, que te han visto" („Auf! Man hat dich gesehen!") liegt mir in mehreren Varianten vor:
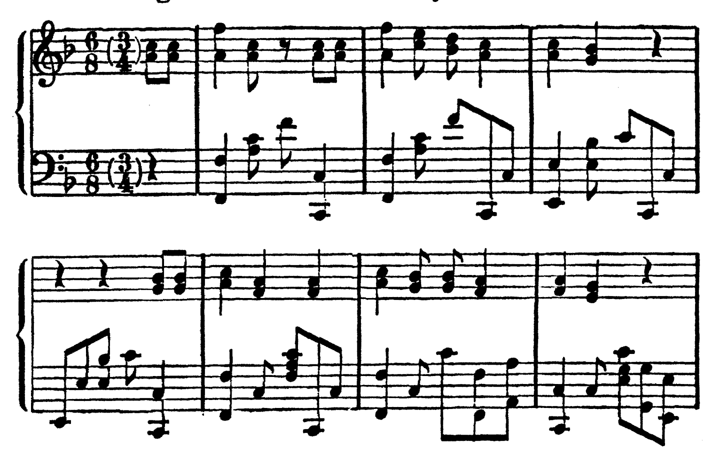
Die Guayaquilvariante hat Espada wie folgt notiert:



Die Quitovariante von Traversari:
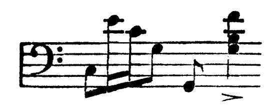


Eine dritte, aus Peru stammende Variante überliefert Rebagliati im Zamacuecarhythmus:

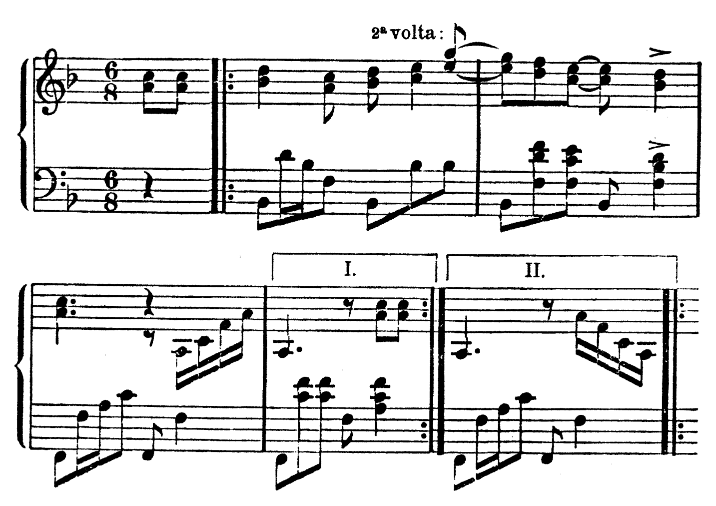


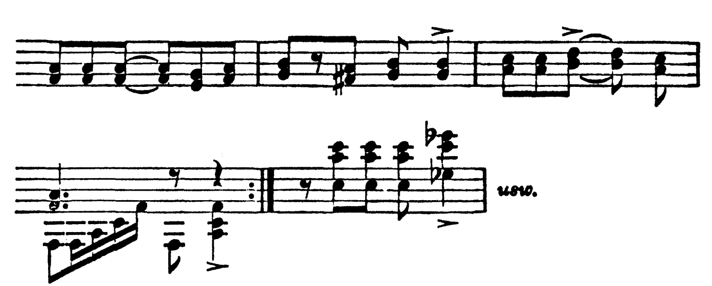
Bei dieser Gelegenheit mögen noch einige andere peruanischen Cuecas der rein kreolischen Gattung folgen.

Wir wissen bereits, daß die Cueca hauptsächlich an der Küste zu Hause ist. Am besten sieht man sie wohl im Hafen von Callao an Festtagen von farbigem Volk tanzen, und gewiß gewinnt sie erhöhte Reize, wenn angeheiterte chilenische Matrosen, an denen es in Callao niemals mangelt, sich am Tanze beteiligen. Der besondere peruanische Rhythmus ist dieser: ♪♪♪ ♪ ♩., wobei das zweite mit dem dritten Achtel gewöhnlich einen arpeggierten Akkord bildet, z. B.
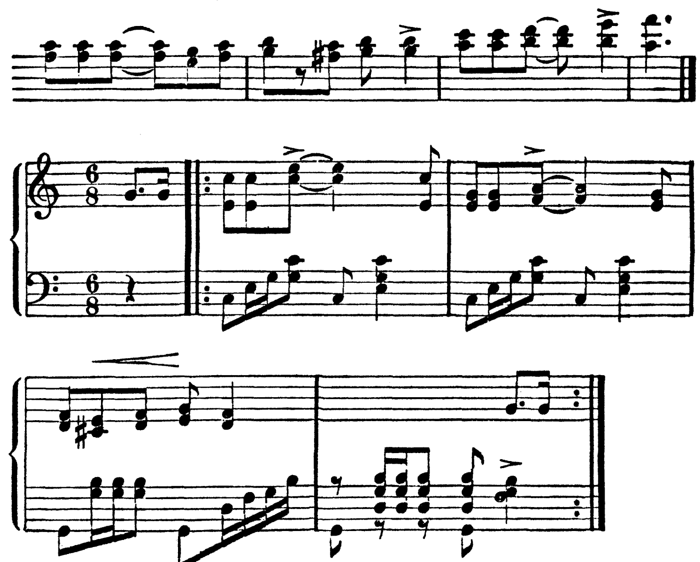


Hier ist das Muster einer peruanischen Cueca (ohne die Einleitung):
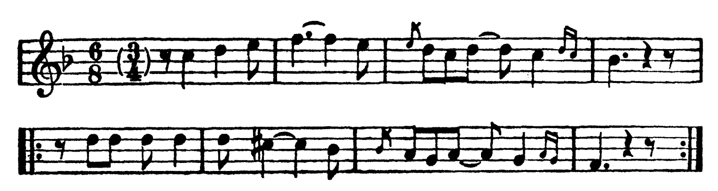




Wiederholung der ersten Phrase eine Oktave höher; dann der Schluß:
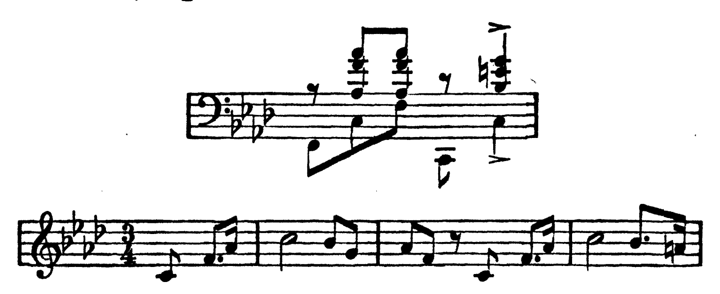
Eine sehr alte und lustige Zamacueca „Compadrito Gallinazo“, in der das Hahnenkrähen naiv nachgeahmt wird (compadrito heißt Gevatterchen, gallinazo bedeutet ein feister Hahn) ist diese:
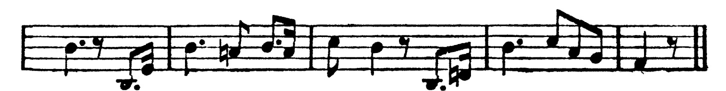


Eine andere, sehr beliebte Zamacueca aus alter Zeit heißt „La Popular“. Sie ist offensichtlich von pikanterer Prägung als die bisherigen, und da sie auch in Chile sehr bekannt ist, möchte ich vermuten, daß sie überhaupt dort entstanden und von hier erst in Peru eingeführt wurde:
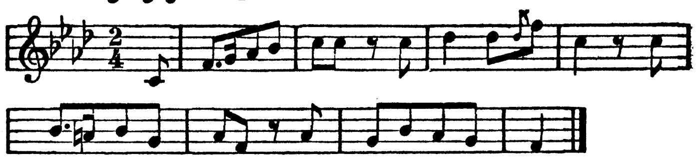


Als echtes Kreolenlied, dessen erster Teil von spezifisch peruanischem Gepräge ist, darf „Por la falda de un cerro“ 11 gelten, ein Liedchen, dem man Geist und Humor nicht absprechen wird. Ich nehme an, daß es in der peruanischen Hauptstadt oder doch jedenfalls unfern der Küstenzone entstanden ist. Die Melodie des ersten Teiles bewegt sich im Dreivierteltakt, wird aber im Zamacuecarhythmus, also im Sechsachteltakt, begleitet:





Der zweite, humoristische und lebhafte Teil, für den Refrain bestimmt, kann im Habaneratakt oder aber einfach ♩ ♫ begleitet werden:



Die empfindungsvollen Strophen lauten:

1. Am Abhang jenes Berges
Sucht ein Mädchen, schön wie die Sonne,
Bei Tag und Nacht
Ihr verlorenes Herz.
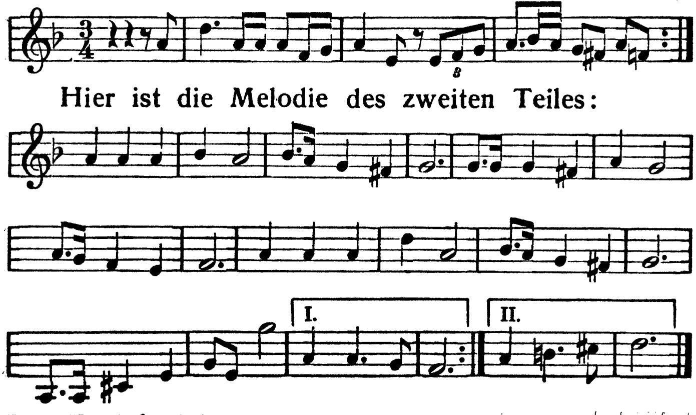
Refrain: Ich will, daß du mich liebst,
Gar viel und sehr,
Ich liebe wohl den Wein,
Doch dich lieb' ich noch mehr!

2. Zu lieben und nicht geliebt zu werden,
Zu fühlen, ohne verstanden zu werden,
Und gar verliebt zu leben,
Ohne es sagen zu dürfen —
Refrain.

3. Wenn alles gegen uns wäre,
Aber ich wäre an der Seite der Geliebten,
Und sie verlangte mein Leben,
Dieses Leben gäbe ich ihr...
Refrain.

Ein anderes Lied, eine Serenade, erscheint im ersten Teil als vollendeter Triste (man beachte die wechselnde dritte Stufe fis und f), wogegen der zweite Teil im Dreivierteltakt ebensogut in Spanien hätte entstehen können, wäre nicht jener merkwürdige Sprung, ein Aufschrei, der uns plötzlich wieder in die Einsamkeit der peruanischen Kordillere versetzt.

Dies ist die kurze Phrase, die (mit einer Wiederholung), den ersten Teil bildet:
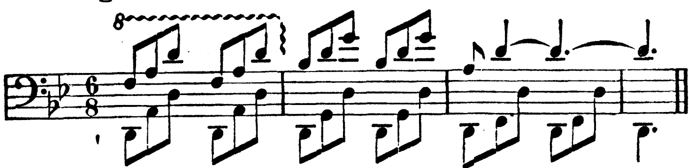


Hier ist die Melodie des zweiten Teiles:
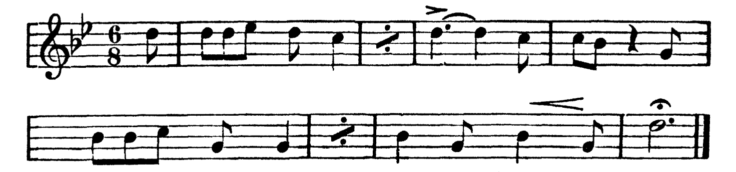
Der Text lautet:

Sobald die Nacht anbricht,
Bis zum Aufgang der Sonne,
Stehe ich mit zerrissener Seele
Unter deinem Balkon.
Augen des Himmels,
Mund, der so rot ist,
Wenn ihr mich nicht liebet,
Ach, dann muß ich sterben!

Nach meinem Dafürhalten ist der folgende Tono aus dem ecuadorianischen Hochland, „Adios Amor“, einer der schönsten Tristes dieser Länder[11]. Das Estribillo beginnt:



Die Melodie:
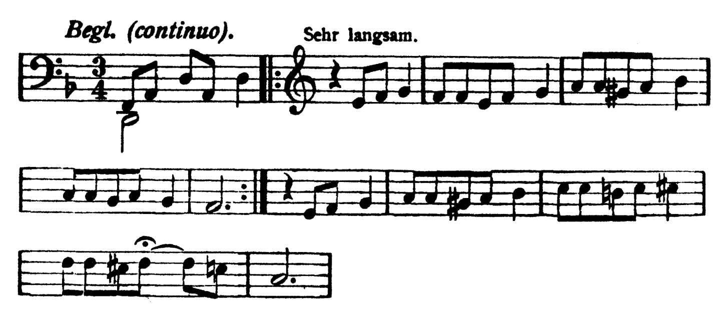


Die Dichtung ist folgende:

1. Laß mich doch mir das Leben nehmen,
Ich sterbe, ja, ich sterbe!
Ist es doch ein Verbrechen, dich anzubeten,
Leb' wohl, mein Lieb!

2. Ich bin ja nicht der erste, der stirbt,
Ja, ich sterbe,
Und sterbe durch ein feines Liebchen,
Leb' wohl, mein Lieb!
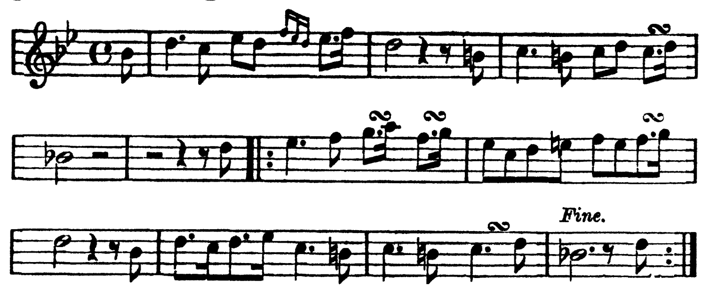
Ein Triste aus dem Innern von Bolivia „En lo frondoso“[11] (Im grünen Laub). Die schwermütige, hier zweistimmig gegebene Melodie lautet:



Der kurze, aber stimmungsvolle Text folgt hier:
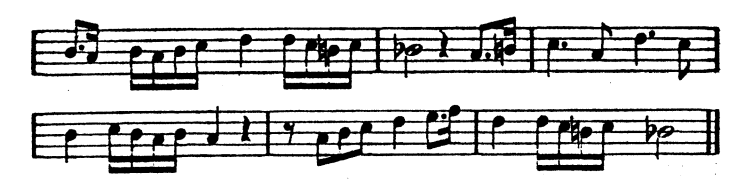
> Aus dem dichten Laub auf einer grünen Wiese
> Vernahm ich die Stimme eines Unglücklichen,
> Und zwischen den „Ach's!" seiner Qualen
> Sang er in so süßer Weise!

Ein anderer bolivischer Triste aus der Gegend von Cochabamba ist merkwürdig durch die Verzierungen der Gesangstimme:
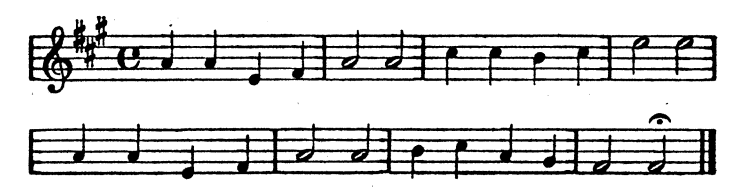


Ähnliche Verzierungen zeigt auch ein peruanischer Triste:





Ein echtes Yaravi aus dem Chanchamayotal in Peru ist auch das folgende, „Las ovejas“, nur daß die Periode der europäischen bzw. kreolischen entspricht[11].
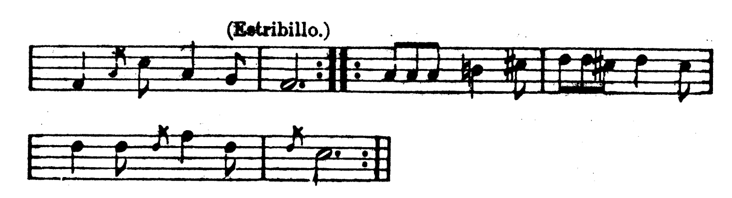


Die Übersetzung des Liedchens lautet:

Von jenem grünen Hügel
Kommen die Schafe ins Tal,
Einige sind geschoren,
Andere ohne Ohren.
Von dem schwarzen Hügel
Fällt wohl der Nebel,
Und von deinen schönen Augen
Kristallklares Wasser.
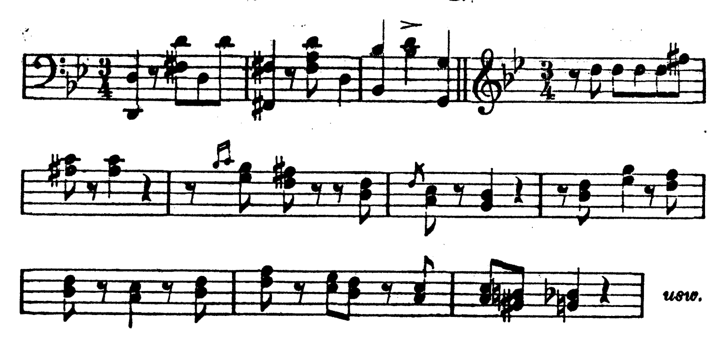
Ein ecuadorianisches Yaravi aus alter Zeit ist das folgende „Amor mio“ betitelte:
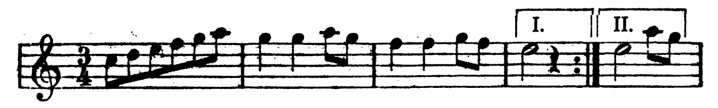




worauf wieder die erste Phrase folgt.

Wir nähern uns nun der Küste. Auch der Pasillo, den wir bereits in einem früheren Kapitel („Venezuela und Columbia“) kennen lernten, ist in diesen Ländern nicht unbekannt, wie folgendes Tanzstück aus Ecuador beweist, das ich genau so wiedergebe, wie es ein kleines Orchester (s. die Einleitung) ausführen würde:



Ein Volkslied aus Ecuador, das ebensowohl im gewöhnlichen Dreiviertel- wie im Pasillorhythmus begleitet werden kann, ist das folgende „El dueño de mi vida“:
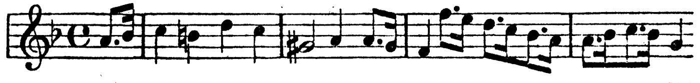




worauf die erste Phrase folgt; der Text lautet:

Was wird der Gebieter meines Herzens tun,
Wenn er sich meiner erinnert?
Wird er sich überhaupt noch erinnern,
Oder hat er mich schon vergessen?
Ach, die Trennung wird nicht vermindern
Meine Qualen, meine Leiden,
Und solange ich lebe, werde ich fragen:
Was tut wohl der Gebieter meines Herzens?

Im Romanzenstil ist das Lied „El desden" („Die Verachtung"), ebenfalls aus Ecuador stammend, gehalten:
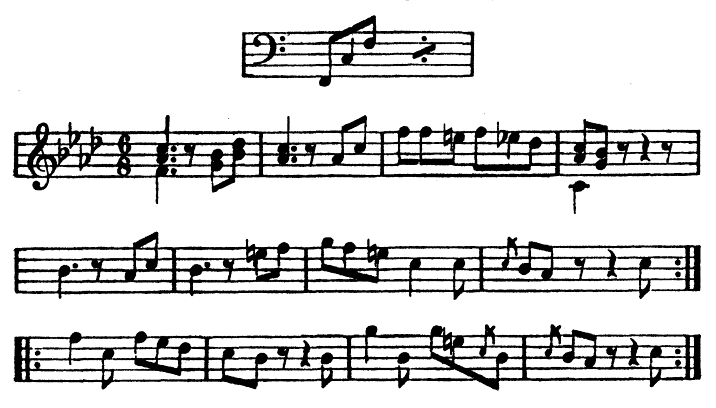


usw.
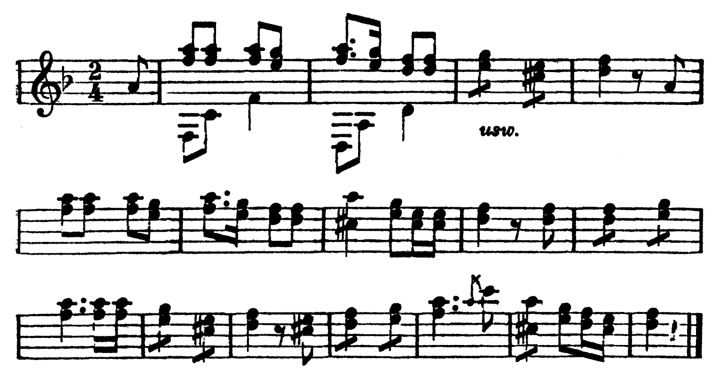
Da diese Romanze wenig charakteristisch für die kreolische Tonkunst ist, scheint mir die vollständige Wiedergabe der Melodie überflüssig. Der Text zu diesem Liede lautet:

Wenn deine Verachtung für mich,
Mein Lieb, dein Glück wäre,
So würde ich fröhlich ertragen
Diese bittere Verachtung.
Aber ach, du Schöne, ich sehe wohl,
Daß auch du leidest,
Daß du beraubt bist des Glücks,
Einen andern glücklich zu lieben.

Ein beliebter Volkstanz von Ecuador ist die „Parranda", in der kaum wesentliche indianische Züge nachgewiesen werden können. Begleitung und Estribillo:
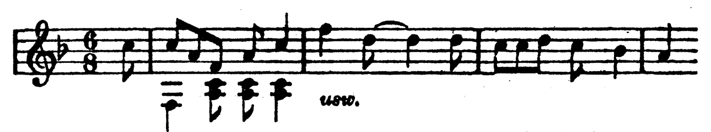


Im Polkaschritt bewegt sich, ebenfalls aus Ecuador stammend, ein Tonstück „Los Pastores":



Auch in der Hochebene von Arequipa in Peru gibt es einen Volkstanz „El amor en cuatro" („Die Liebe

zu Vieren“), der zwar keine indianischen Züge, wohl aber eine eigentümliche Verquickung von Stilen zeigt. Im ersten Teil, zu dem der weiter unten folgende kindliche Text gesungen wird, findet sich nämlich der Cuecarhythmus:



an den sich eine echte Habanera anschließt:
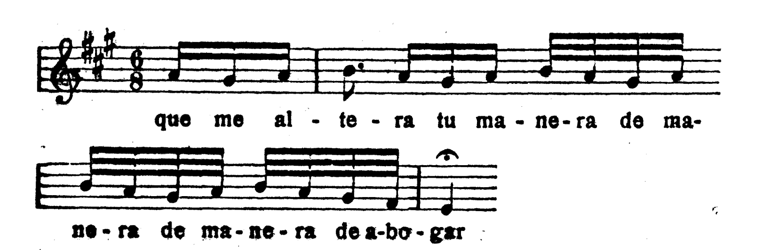


Die Worte, die zu dem ersten Teil gesungen werden, lauten:

Was es mit der Liebe für ein Ding ist,
Vermag ich nicht recht zu verstehen,
Denn die Liebe raubt mir die Eßlust
Und die Lust, zu Bette zu gehen.

Eine Romanze, die ebenso gut irgendwo im südlichen Europa entstanden sein könnte, aber die Küstengebiete von Peru ihre Heimat nennt, ist die sehr bekannte „Batelera“ („Die Schifferin“)[11]:



Lustig wirkt darin eine kleine humoristische Phrase mit schnell gesprochenen Worten nach der Art südländischer Volkslieder:



Hier ist, was der Sänger zu sagen hat:
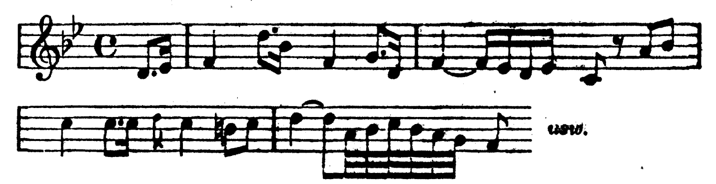
1. Auf einem entzückenden See
Mit grünen belaubten Ufern,
In einem schwankenden Nachen
Schiffte ich mich eines Abends ein.
Refrain:
Schifferin, laß das Ruder los,
Denn mich beirrt deine Art zu rudern,
So daß ich fürchte, zu ertrinken;
Laß das Ruder los und komm in meine Arme,
Sonst gibt's sicher noch einen Schiffbruch!

2. Eine schöne Schifferin
Lenkte den schwankenden Nachen,
Und während sie ruderte,
Fühlte ich ein — ich weiß nicht was...
Refrain.

3. Mit zarter und süßer Hingebung
Sanken ihre Hände in die meinen,
Fröstelnd fühlte ich sie
An meinem Busen erzittern...
Refrain.

Ebenfalls der Küstenzone angehörig und ohne son-

derliche kreolische Nuance ist das Lied „Cuando cantan Carlota Matilde“[11]:

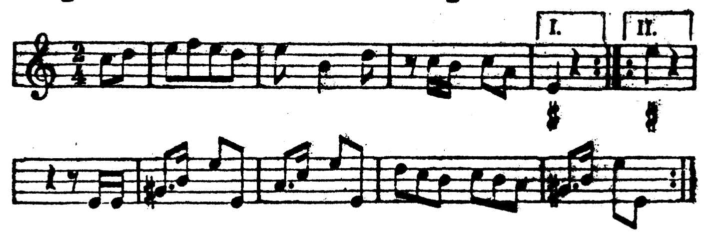


Der hübsche Text zu diesem Liede lautet:

Wenn Charlotte und Mathilde singen,
So halten die Tauben im Fluge inne,
Alle Pforten des Himmels öffnen sich,
Und Gott selber stellt sich ein, um zu lauschen.
Ist es vielleicht gar meine Schuld,
Daß der, der die Welt regieret,
Dir diese Gnade, diese berückende Gabe verliehen hat,
Mit der du die Seelen zu rauben wagst?

Auch die Habanera ist in Peru wohl bekannt und wird besonders in Lima und anderen Ortschaften nahe der Küste viel gepflegt.

Eine der ältesten peruanischen Habaneras heißt „Viktor“. Hier sind einige Phrasen der Melodie, die übrigens auf der Dominante endigt:



Der naive Text lautet:

Viktor mag nicht die Straße leiden,
Weil er Prügel bekommt,
Wie man ihm sagt;
So tut er lieber die Straße meiden.
Viktor! Viktor! Viktor! he!
Tu lieber die Straße meiden,
Denn auf der Straße tut man dir weh!
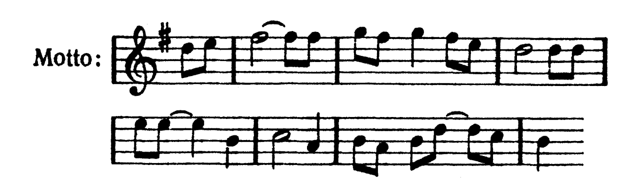
Zum Schluß gedenken wir hier noch einmal einer uns aus dem westindischen Kapitel wohlbekannten Habanera, deren Melodie S. 130 gegeben wurde. Der Leser erinnert sich der Schwierigkeit, das Ursprungsland mit Sicherheit festzustellen. Sowohl Puerto Rico wie Peru reklamieren sie als ihr Eigentum. Der Titel dieser Habanera ist „La bellísima Peruana". Ich lasse nun die Übersetzung folgen, die ich teilweise sehr frei habe gestalten müssen, da der Originaltext zum Teil ganz sinnlos ist:

1. Du, schönste aller Peruanerinnen,
Bist das Ebenbild der Reinheit,
Gleichend einer zarten, süßduftenden Blume
Aus einem trauten Garten.
Stumm und starr wird jeder Sterbliche,
Der je erblickt deine sanften sympathischen Züge,
Deinen schönen kleinen Fuß.
Wenn du dich an deinen Balkon lehnst,
Strahlst du mehr als die Sonne — ach, ach!
(Refrain):
Denn deine schönen Augen

Sind zwei Strahlen,
Die dem, der sie geschaut,
Das Herz durchdringen.

2. Der köstlich reine Atem,
Den du beim Sprechen aushauchst,
Übertrifft an feinem Aroma
Den Duft des Jasmin und der Orangenblüte.
Wer deine bezaubernde Sprache hört,
Verliert sein Herz an dich,
Sympathien erwirbt jeder, der einer Frau wie dir
Seine Leidenschaft weiht.
So wie die im Garten sich wiegenden Blumen,
So entzückt deine Schönheit — ach! ach!...
(Refrain.)

Chile

Motto: 

Im Südwesten von Südamerika, den ziemlich breiten Küstenstreifen am Stillen Ozean, die Schwelle der Kordillere einnehmend, ist Chile gelegen.

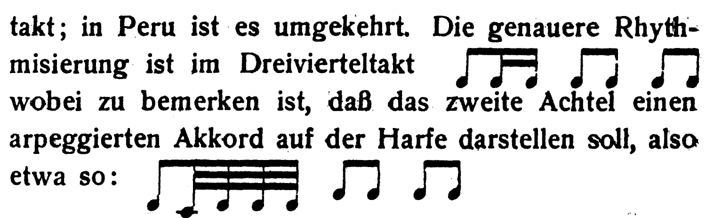
Chile ist ein glückliches Land. Es wächst dort ein köstlicher Wein, und die herrlichsten Früchte gedeihen in Hülle und Fülle; das chilenische Vieh und auch die „Früchte des Meeres“ sind berühmt über das ganze südliche Südamerika. Kein Wunder, daß dort ein glückliches Volk lebt, kein Wunder, daß es fröhliche Lieder singt und ausgelassene Tänze tanzt. Von „Tristes“ ist hier nichts zu merken, und die geringe Anzahl von Musikstücken, die in der Molltonart geschrieben sind, enthüllen weit mehr flammende Leidenschaft als Melancholie.

Das Hauptkontingent seiner Bewohner bilden die aus Spanien und dem Stamme der kräftigen Araukaner und deren Verwandten hervorgegangenen Kreolen, die in ihrem Äußeren bald nach der indianischen, bald nach der europäischen Seite neigen. Unter den letzteren erhebt eine Gesellschaftsklasse, die aristokratischen „ceúticos“, Anspruch auf unvermischtes euro-

päisches Blut, ohne aber irgendwie den Beweis dafür erbringen zu können. In scharfem Gegensatz steht ihr die rotfarbige Mestizenbevölkerung gegenüber, die untere „Huasos“ (auch „Guasos“) genannte Volksschicht. Neger hat es in Chile niemals gegeben, daher auch Typen von der Volkstümlichkeit der Mulattin und der Zamba fehlen. Die chilenische Chola (als Kosewort ist das Diminutiv Cholita noch gebräuchlicher) wird zwar häufig in der Poesie der niederen Volksklassen besungen, ist aber, da ihr die pikanten Züge jener anderen Frauentypen abgehen, nie annähernd so populär geworden wie jene; dagegen ist die chilenische Kreolin der Limeña ziemlich ähnlich und verfügt über kaum weniger Reize als ihre nördlicher wohnende Schwester.

Die „Zamacueca“, kurz „Cueca“ genannt, ist der populärste Tanz des chilenischen Volkes. Über den Ursprung der Zamacueca, die, wie wir wissen, auch in Peru bekannt ist, ist bereits mehrfach im Kapitel „Kordillerenländer“ gesprochen worden. Ich will nur wiederholen, daß ich geneigt bin, Chile als ihre Heimat anzusehen. Von hier aus breitete sich die Zamacueca über die Kordillere aus und ist auch im westlichen Argentinien bekannt und ziemlich beliebt geworden. Aber auch in manchen anderen Ländern, selbst im fernen Mexiko, kennt und schätzt man diesen Tanz aus dem fröhlichen Chile.

Die gebräuchlichste Taktart für die Zamacueca ist in Chile der Dreiviertel-, seltener der Sechsachtel-

takt; in Peru ist es umgekehrt. Die genauere Rhythmisierung ist im Dreivierteltakt  wobei zu bemerken ist, daß das zweite Achtel einen arpeggierten Akkord auf der Harfe darstellen soll, also etwa so:

Der Sechsachteltakt wird rhythmisiert:

Die Musizierenden sind bei der Cueca gewöhnlich eine ältere Frauensperson, die die Harfe spielt und mit scharfer, nicht gerade angenehmer Stimme zu ihrem Spiel singt, während ein Begleiter auf dem Boden der Harfe den Rhythmus durch Klopfen markiert. Dem eigentlichen Tanz geht eine Einleitung voraus, in der die Harfenistin in Quinten und Oktaven die Stimmung ihres Instruments durchgeht. Der Inhalt des gesungenen Textes ist für die Tänzer sowohl wie für die gaffende Menge völlig bedeutungslos. Niemand außer der Harfenistin kennt oder beachtet ihn. Ich habe nichtsdestoweniger eine Anzahl von Texten, die mir durchaus bezeichnend für das poetische Schaffen der unteren Volksschichten der Chilenen erschienen, gesammelt und lasse sie weiter unten im Zusammenhang mit den Melodien folgen. Nicht viel mehr als der gesungene Text werden die sich ziemlich ähnlich bleibenden Melodien beachtet; die ganze Aufmerksamkeit der Menge konzentriert sich vielmehr auf die Bewegungen der Tanzenden, auf die Grazie und die Geschicklichkeit, die sie beim Tanzen entfalten.

Ein verhätscheltes Kind des einfachen Volkes, wird die Zamacueca auch nur von diesem getanzt, öfters im Freien, aber gewöhnlich in Schanklokalen (denn das chilenische Volk ist zum Unterschied von fast allen kreolischen Nationen Gott Bacchus recht ergeben) und in den für Volksvergnügungen errichteten Jahrmarktsbuden. Die sich ansammelnde Menge zählt oft nach Hunderten von Zuschauern, aber immer führt nur ein Paar, das aus dieser Menge heraustritt, den Tanz aus.

Tänzer und Tänzerin umfassen sich niemals. Der Kavalier tanzt behende und mit möglichst viel Grazie um seine Dueña herum, indem er sein Taschentuch in der Rechten schwingt oder es zuweilen auch seiner Dame geschickt um den Nacken wirft. Stets sehen sich die Tanzenden von Angesicht zu Angesicht. An bestimmten Stellen aber, die sich im Tanze einige Male wiederholen, heißt es für den Tänzer: aufgepaßt! Da dreht sich nämlich die Tänzerin um sich selbst herum, während es ihrem Kavalier nicht geraten ist, will er sich nicht dem Gelächter der Umstehenden aussetzen, ihren Rücken zu erblicken; er ist also gezwungen, sofort ebenfalls eine volle Wendung zu machen, so daß sich im letzten Augenblick der Drehung beide Tänzer mit dem Antlitz wieder gegenüberstehen.

Während sich das Volk nicht genugtun kann am Cuecatanzen, wird dieser heitere und originelle Tanz von der sogenannten guten Gesellschaft leider als plebejisch und ihrer unwürdig angesehen; auch die flachs-

haarigen „Gringos“[18], besonders die aus Alemania, sind große Liebhaber der Cueca, nur besitzen sie ein seltenes Talent, den Augenblick der Umdrehung zu verpassen, womit sie ein schallendes Gelächter bei dem zuschauenden Publikum erwecken.
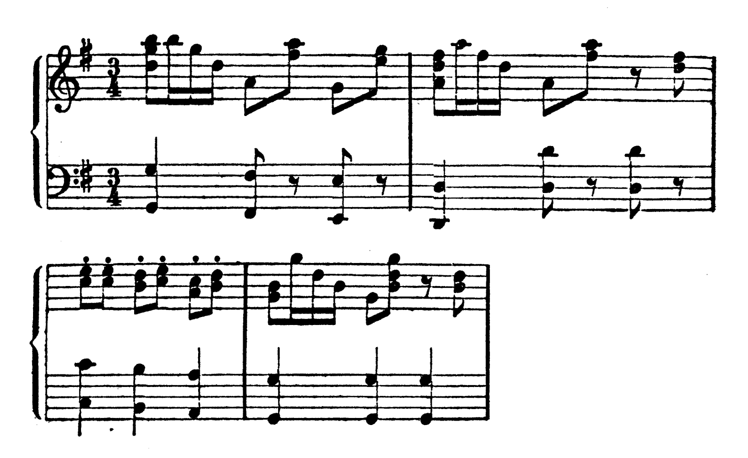
Die Volkslieder Chiles, die ich kennen lernte, hier gewöhnlich Tonadas genannt, bewegen sich mit wenigen Ausnahmen — wir werden nur drei solcher Ausnahmen kennen lernen — im Dreivierteltakt (ursprünglich wohl Dreiachteltakt); daneben findet sich die Habanera, die natürlich auf ihren weiten Reisen von Kuba aus auch den Weg nach Chile fand. Rhythmen außer den hier notierten sind in Chile unbekannt.

Wollen wir nun an diesen Tänzen voll jauchzender Lust Anteil nehmen, die für das chilenische Volk von so hinreißender Wirkung sind, so müssen wir uns eine gewisse Ähnlichkeit in der Melodiebildung der verschiedenen Stücke nicht verdrießen lassen. Gewiß, diese kurzen melodischen Phrasen allein vermögen kaum unser tieferes Interesse zu erregen, obschon ihnen durch gewisse Akzente, crescendos und decrescendos, durch langgehaltene Noten und manches andere ein pikanter Reiz verliehen wird. Man beachte aber die rhythmische Bewegung der auf und ab schreitenden Bässe, die Rhythmen schlechthin, die nicht um ein Vierundsechzigstel ihres Wertes verschoben werden dürfen, und den Schwung, der in diesen Stücken liegt. Die

Cuecas erfordern ein sehr flottes, akzentsicheres, ich möchte sagen fesches Spiel, um zu wirken.

Ich beginne mit einer sehr alten Zamacueca, die unter dem Namen „Cueca de White“[19] bekannt ist. (José White, ein Mulatte, ist der bereits früher erwähnte ausgezeichnete kubanische Violinvirtuose, der in den siebziger Jahren Chile bereiste und dort mit diesem Tanz, dessen Melodie er wohl in Flageolettönen erklingen ließ, das chilenische Volk dermaßen enthusiasmierte, daß man ihn nach ihm benannte.)

Die Einleitung ist etwa die folgende:
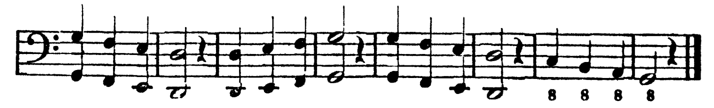


Darauf eine Wiederholung eine Oktave tiefer. Alsdann beginnt der eigentliche Tanz:

Gesang:

I.

II.

* Es ist nicht unwichtig, daß in der Wiederholung der Baß in diesem Takt statt der so geteilten Oktaven nur c h a in DreivierteInoten spielt. — Das Ganze wird wiederholt, darauf der instrumentale (nicht getanzte) Schluß verschiedenartig, z. B.:
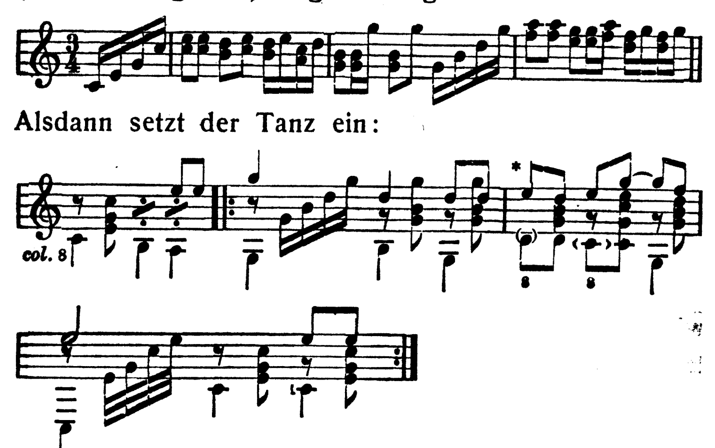


wonach die Cueca von neuem beginnt.

Zu dieser Cueca werden vielerlei Verse gesungen und auch öfters neue improvisiert. Unter den beliebtesten finden sich in den ersten Zeilen ein paar alte Bekannte aus dem Kapitel „Mexiko“ wieder:
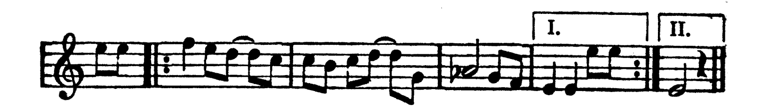
> Neulich träumt' ich einen Traum,
> Daß zwei Neger mich töteten;
> Und es waren deine schönen Augen,
> Die zürnend auf mich schauten.
> Wie entzückend sind deine Augen!
> O, welch' eine Gnade des Himmels ist es!
> Wenn du mich anschaust, tötest du mich,
> Und schaust du mich nicht an:
> So muß ich sterben.

Eine sehr hübsche Zamacueca, „La Engañosa“ („Die Betrügerin“) beginnt folgendermaßen:



Alsdann setzt der Tanz ein:
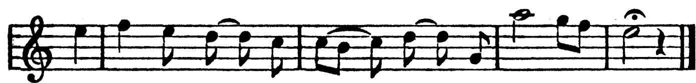
*) In der Wiederholung einfache Bässe wie oben, f e d in Oktaven. — Die Melodie fährt fort:



In der darauffolgenden Repetition der ersten melodischen Phrase findet sich im Rhythmus der Begleitung folgende für die Zamacueca so charakteristische Variante:

Nach mehrmaliger Wiederholung dieser Phrasen

in kleinen Varianten endet die Melodie schwungvoll mit den Worten:



Der Text zur Engañosa lautet:
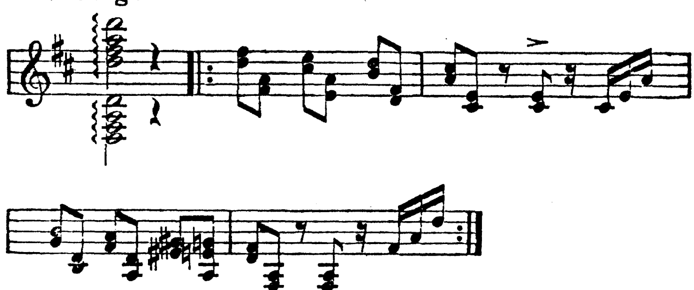
1. Wie die Rosen sind deine Wangen,
Leuchtsterne deine Augen,
Die, um meine Seele zu erleuchten,
Das Firmament hergeben mußte.
Wie sollen denn die Blumen blühen
Ohne den erfrischenden Tau,
Wie soll meine Seele leben und lieben,
Ohne dich, teuerste Frau!
Wie soll ich wohl lächeln,
Wo meine Seele voller Leid ist,
Und weint und klagt,
Und zu sterben bereit ist?
Ach ja, ach nein, wie süß ist doch die Liebe!

2. Ich will dir meine Leiden singen,
Ganz sanft und fein,
Ins Ohr hinein,
Daß alle Blumen weinen,
Wenn sie sie zu hören meinen.
In das Grübchen in deinem Kinn*),
Legt' ich gern meine Seele hin,
Hier fürcht' ich zu verderben,
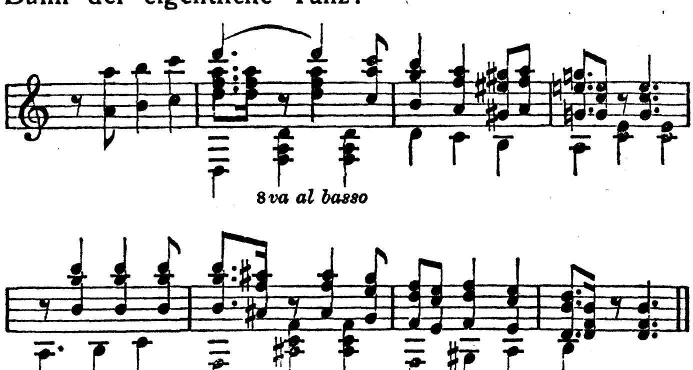
*) Im Original heißt es: Ich möchte mich setzen in das Grübchen deiner Wange. Im übrigen habe ich den Sinn des Originals so treu wie möglich wiedergegeben.

Dort wär's so süß zum Sterben.
Ich will in den Himmel ziehen,
Und sehen, was es dort gibt,
Denn hier ist umsonst mein Mühen,
Für einen, der verliebt.
Ach dir, ach mir, uns beiden müßt' es gefallen!

Eine andere wohlbekannte Zamacueca ist folgende[19]:
Einleitung:

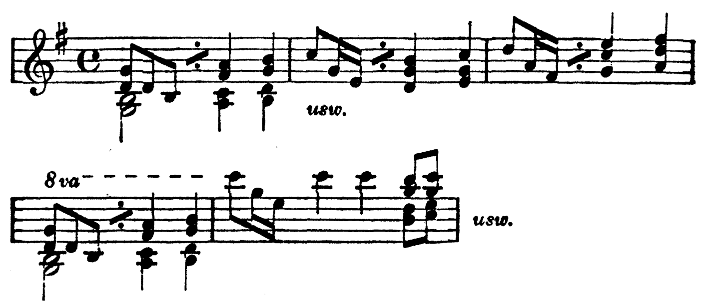


Dann der eigentliche Tanz:
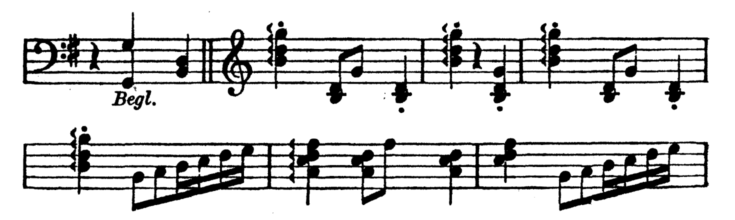


Eine der heitersten Zamacuecas, die sich in einem crescendo continuo fast bis zur Tollheit steigert, ist
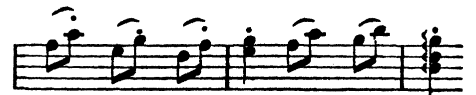
die hier folgende, die vermutlich von dem vor kurzem verstorbenen M. A. Orrego, einem der ältesten Musiker Chiles herrührt. In ihr ist besonders die das Stimmen der Harfe bezeichnende Einleitung im Viervierteltakt charakteristisch, in der die Spielerin fünf Oktaven ihres Instruments durchläuft:
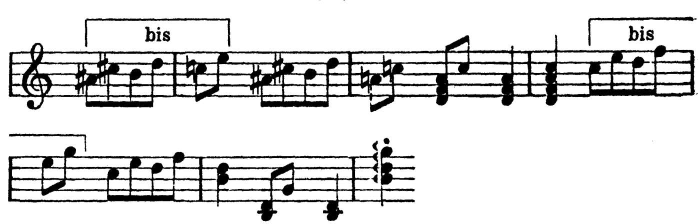


usw. bis zum g^3 und dann ebenso rückwärts.

In dem nun folgenden, sehr flott zu spielenden Tanz wechseln beständig Grazie und Groteske, Zartheit und Poltern; dazwischen liegen feurige Crescendos. Das Ganze endet ff wie in einem Bacchanal. An Stelle des charakteristischen gebrochenen Akkordes auf dem zweiten Viertel steht hier eine einfache Achtelfigur:

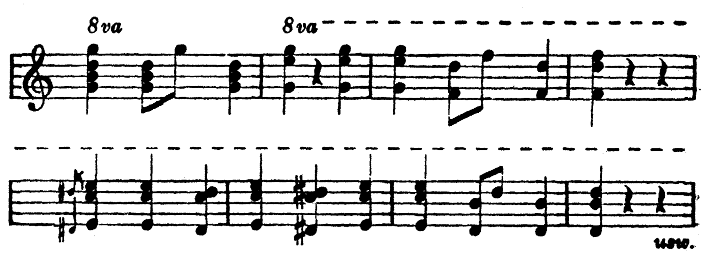




Eine andere Phrase (lusingando e dolce) mit ähnlichen Bässen wie vorher:
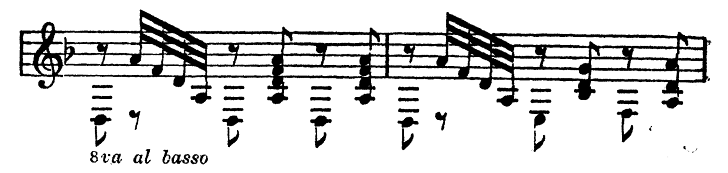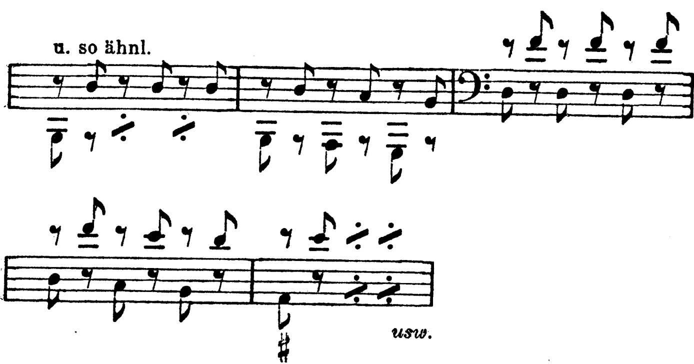


Dann ff 16 Takte:



Eine der interessantesten Zamacuecas[19], ein Musikstück von lohender Leidenschaft, ist die folgende, aus ältester Zeit herrührende, in der sich ein Kampf der Taktarten entwickelt.

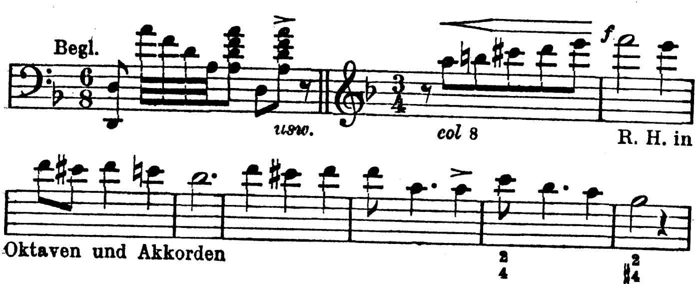
Die Einleitung beginnt sehr ruhig ihre „Stimmübung“ im Dreivierteltakt:
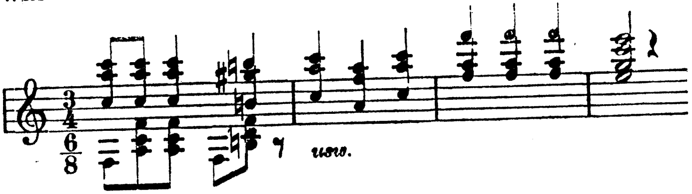




Dann setzt der Tanz ein, indem sofort der Baß im obstinaten Sechsachtel- gegen den Dreivierteltakt der Rechten ankämpft. Es ist gleichsam der Kampf des Mannes gegen die Launen des geliebten Weibes:

„So will ich es," ruft er stürmisch, „nur so und nicht anders!" „Sie" wird ein wenig unsicher, aber nur für Momente und bleibt doch trotzig bei ihrem Willen:
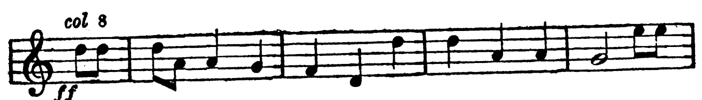


ja (im zweiten Teil) schließlich nimmt sie gar keine Notiz mehr von dem Begehren des Mannes. Überflüssig
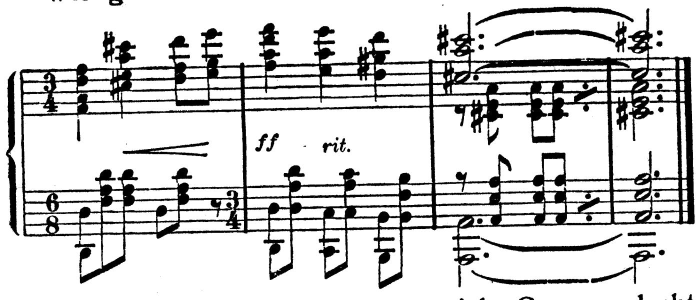
sind alle seine Bemühungen, unbekümmert tut sie doch, was ihr der Trotz eingibt:



Schließlich trumpft sie noch einmal auf:



und nochmal, und nochmal, voller Leidenschaft! Und — wer gibt schließlich nach? (. . .Schluß):
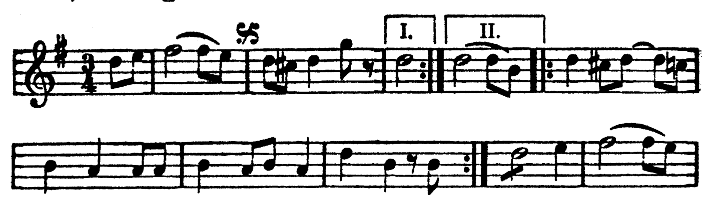


Daß der Mann, der diese geniale Cueca erdacht hat, ein solches Programm unmittelbar beabsichtigt hat, ist nicht anzunehmen. Aber genau besehen stellt jede Cueca mehr oder weniger solch ein Programm dar. — Die Verse zu diesem Tanze, die sich weder reimen noch ein bestimmtes Metrum enthalten, lauten wörtlich übersetzt:

Beim Davongehen ließest du mir,
angebetete Jungfrau, tiefen Schmerz zurück,
einen tiefen Abgrund, einen tiefen Schmerz.
Wie traurig ist es, fern zu sein von dir, Geliebte,
ohne daß ich mich in deinen Augensternen sehe,
ohne daß ich deine Stimme höre,
ohne alles, traurig und ohne Freude. —
Verwelkt sind schon die Blumen der Wiesen.

Also Liebesphrasen ohne tieferen Zusammenhang. Gewiß mögen einzelne Worte, die an das Ohr des Tänzers klingen, seine Leidenschaft reizen; aber wie eingangs gesagt, wird der Text kaum beachtet.

Ich lasse nun noch einige Cuecamelodien folgen, ohne die Begleitung, mit deren Wesen ja der musikalische Leser nunmehr genügend vertraut sein wird.

Eine Cueca, die N. Sotomayor zugeschrieben wird, ist folgende:

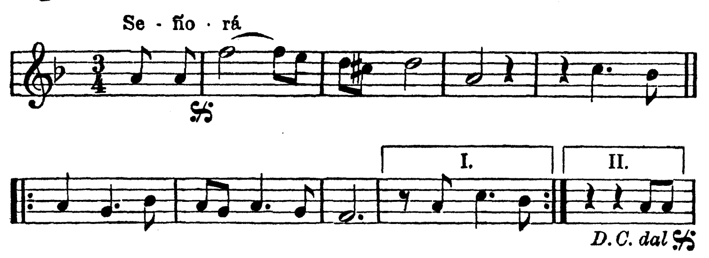


Es folgt die Repetition des Ganzen beim Zeichen; erster Teil einmal, zweiter Teil zweimal. Der metrumlose Text, in dem sich nur einmal existencia und ausencia reimen, lautet in wörtlicher Übersetzung:

Wie düster und wie lang erscheint mir
Die Nacht deiner Abwesenheit,

Wie traurig und ängstlich bin ich
So weit, so weit von dir.
Ohne dich zu sehen, mein Kind,
Wie gräßlich ist mir das Dasein!
Die Stunden vergehen in Schmerzen,
In Wehklagen und in Leiden,
Ohne dich zu sehen, mein Kind,
Wie gräßlich ist mir das Dasein!

Hier ist der Anfang einer andern Melodie, die mit dem naiv akzentuierten Worte Señorá statt Señóra beginnt:
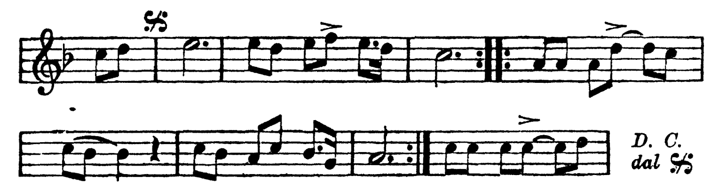


Der Text lautet:

O Frau, kaufe diesen Neger*),
der ganz tauglich ist,
der keinen andern Fehler hat,
als daß er ein kleiner Trinker ist.
Ins Gefängnis führt man mich unschuldig,
Weil ich ein Mädchen liebe zwischen 15 und 20;
ja, ich gestehe es dir,
und es scheint, als ob du Mitleid hättest,
ach ja, ach nein, während ich leide.

*) Neger wird hier an Stelle von Cholo (Mestize) gesagt.

Eine „Lirai“ genannte Zamacueca hat folgende Melodie:

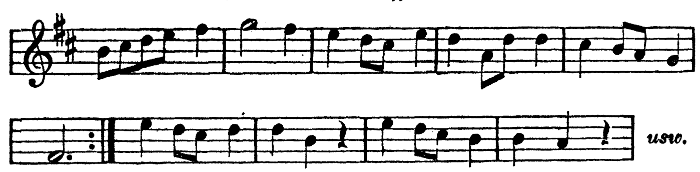


Die Worte lauten:

> Ohne dich gibt es keine Ruhe, lirai,
> Kein Trost und keine Hoffnung, lirai,
> Ohne dich, mein Lieb, gibt es nur
> Kummer und Trübsal, lirai.
> Zweifle nicht, daß ich dich anbete, lirai,
> Bei dir weilen meine Gedanken,
> Bei dir weilt mein Herz,
> Ohne dich, mein Lieb, gibt es nur
> Kummer und tiefen Schmerz.

NB. Auch die wenigen Reime am Schluß sind dem Original nachgebildet.

Hier ist die Melodie der „Refalosa“:



In der Dichtung spricht eine Zamba, die sich nicht zwischen einem blonden und einem braunen Anbeter entscheiden kann und schließlich alle beide nimmt. Die unten folgende Zeile „Anda Zamba, como no!“ ist
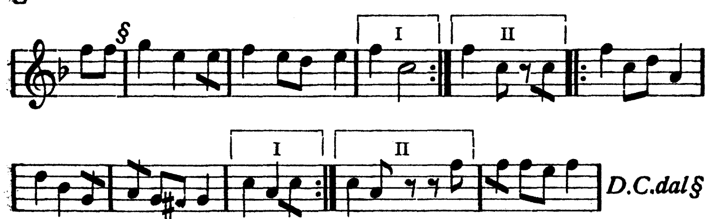
nicht gut zu übersetzen; es bedeutet etwa: „Geh nur, Zamba, und warum denn nicht?“

1. Ein Blonder mit seinen Augen,
Die so blau wie der Himmel,
Anda Zamba, como no!
Tröstet mich mit idealer Liebe,
Anda Zamba, como no!
Im Munde des lustigen Braunen
lebt rätselhaft
die süße, die verrückte,
die irdische Leidenschaft.
Wenn ich den Braunen lasse,
empfinde ich eine Leere;
verlasse ich den Blonden,
mein Leid ich nur vermehre.
Ja, die Refalosa und Zamba,
ja, die Zamba und Refalosa,
ja, die Zamba und como no!

2. Bei dem schmachtenden Blonden, —
wer wollt' es mir wehren? —
Zieht mich an das frische Antlitz,
mit züchtigem Begehren.
Bei dem lustigen Braunen,
der mich angeblickt,
ist's die schelmische Tücke,
die mein Herz berückt.
Lasse ich den Blonden,
werd' ich sicher krank,
lasse ich den Braunen,
wird mir sterbensbang.
Genug des Hangens, Bangens,

Zu wählen bleibt mir frei,
Drum zaud're ich nicht lange,
Und nehme mir die Zwei!

Die „Echte“ nennt sich eine Zamacueca mit folgender Melodie:
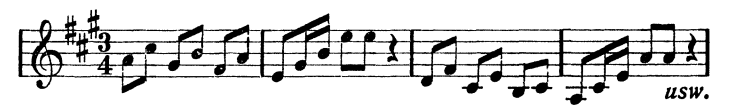


Die Worte lauten:

Ich wünschte, ich wäre ein Täublein,
Und könnte zum Himmel fliegen,
Dort ließ ich dann all' meine Wünsche,
Und meine Liebe liegen.
Ich wünschte, ich wäre ein Täublein,
Und könnte zum Himmel fliegen,
Gar viel Liebe entsprießt meinem Herzen,
Doch erleidet es dafür nur Schmerzen.
Ach, Liebe der Männer wegen,
Die nicht wiederzulieben vermögen,
Ach ja, ach nein, ach ja, mein Herz,
Ach, ach, ach, wie groß ist mein Schmerz!
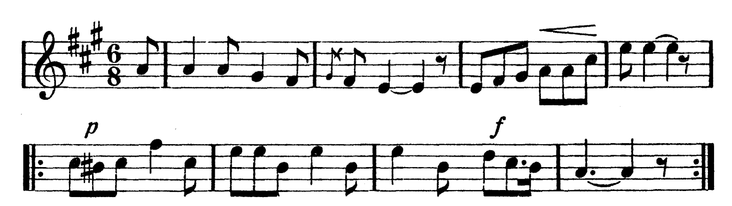
Zum Schluß bringe ich eine Zamacueca aus ältester Zeit, die neuerdings wieder modern und beliebt geworden ist. Ihre alte Bezeichnung ist verloren gegangen; die neue ist „La Japonesa“[19] (Die Japanerin). Der merkwürdige Titel hat folgenden Zusammenhang:

Als im Jahre 1896 die Japaner die Welt durch ihre glänzenden Siege überraschten, kam in Chile das Wort „japonesa“ für Überraschung auf. Um diese Zeit brachte der in Chile lebende spanische Musiker und Guitarrist Antonio Alba diese alte Cueca wieder zur Auferstehung und gab ihr den Untertitel „La Japonesa“, also „eine Überraschung“.

Die Einleitung erfolgt im Dreivierteltakt:



Die Cueca selbst steht im Sechsachteltakt:



Die Worte lauten:

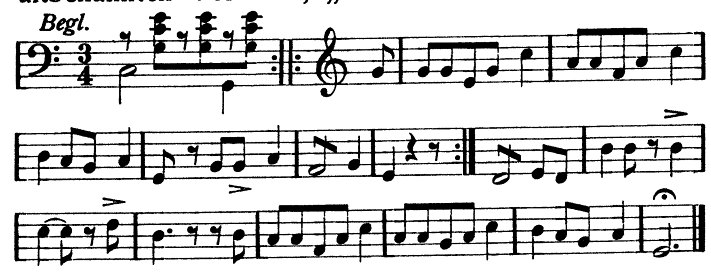
1. Wenn du aufs Feld gehst,
Und du frierst draußen,
Glaub' nicht, daß es von der Luft herrührt,
Sondern von meinen Seufzern.

2. Die Felder und die Blumen
Sind fast ganz gleich, wahrhaftig!
Wenn es nicht regnet, weint alles,
Was dürr ist, ach ja!

3. Der Stab des heiligen Josef
Blüht alle Jahre,
Die Beständigkeit der Männer aber
Ist verloren und kommt nicht wieder.

4. Ich geh' hinaus aufs Feld
Und frage das Veilchen, o Gott!
Ob es für das Liebesweh
Nicht Heilmittel gibt, ach ja!

Und nun zu den Liedern. Ich beginne mit einem altbekannten Volkslied, „Yo canto el cantar“:
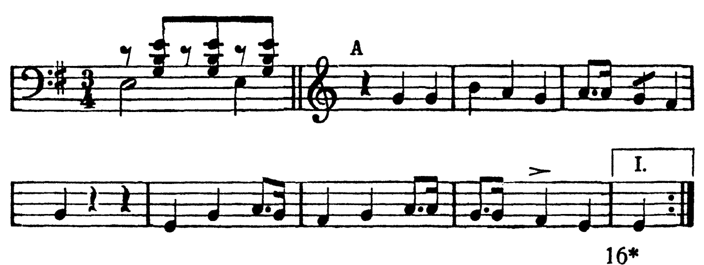


Dies ist die Dichtung:

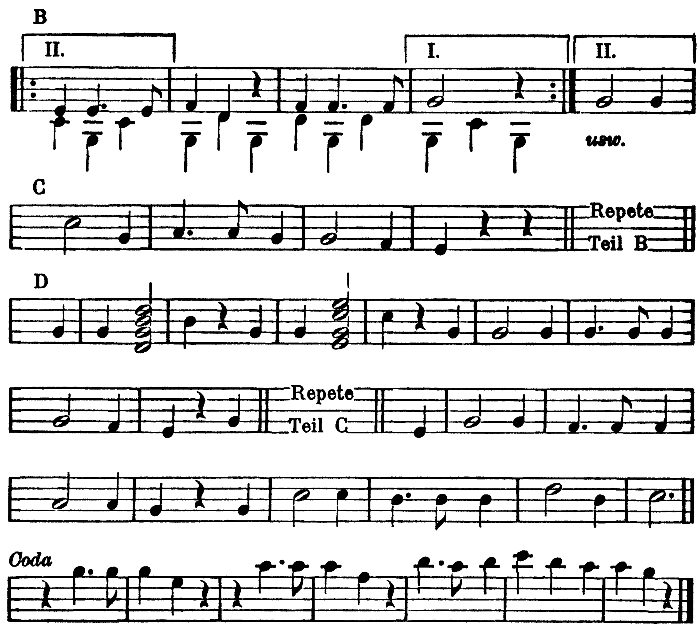
1. Ich singe das Lied,
das ewige Lied
vom Lieben.
Liebe mich sehr,
Denn ich lieb' dich noch mehr.
Ich singe das Lied
vom Leben.
Ach ja, ach nein,
denn ich lieb' dich noch mehr.
Liebe mich sehr,
denn ich lieb' dich noch mehr.

2. Dort in der stillen Nacht,
damit man es besser hört,
(liebe mich sehr,
denn ich lieb' dich noch mehr)
singt die Nachtigall ihre Klagen so fein,
ach ja, ach nein,
singt die Nachtigall ihre Klagen so fein
in ihrer argen Liebespein.
usw.

3. Glaube nicht, weil ich singe,
daß mein Herz freudig springe.
Liebe mich sehr,
denn ich lieb' dich noch mehr.
Ich bin wie der trauernde Schwan,
ach ja, ach nein,
Wenn der Tod bricht herein.
Ich bin wie der trauernde Schwan,
der da singt beim Todesnah'n;
liebe mich sehr,
denn ich lieb' dich noch mehr.
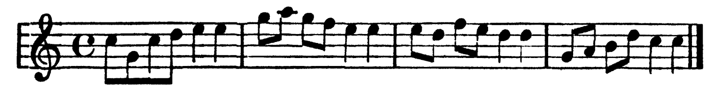
Ein „Tonada de Rocacahuin" genanntes Lied ist bemerkenswert wegen der Zusammenziehung des siebenten und achten Taktes der Periode; ferner hat auch die Coda nur sieben Takte:





Leider fehlt mir der Text zu diesem Liede.

Hier schiebe ich ein kleines, allbekanntes Kinderlied ein: „A la Rrurrupata“:



Eine Variante davon ist das folgende:



Die ursprünglichen Kinderworte, die nicht leicht zu übersetzen sind, bedeuten etwa:

Für die Rrurrupata
gebar die Katze
fünf kleine Kater
und ein weißes Kätzchen.

Daneben existieren noch viele andere Verse, z. B.:

Schlaf, mein liebes Kindchen,
Schlaf, mein liebes Schätzchen,
Unsre Miesekatze
Hat zwei kleine Kätzchen.

Schlaf, mein liebes Kindchen,
Sieh die bunte Kuh,
Mit den goldnen Hörnern,
Wünscht dir gute Ruh'!

Warum weint mein Kindchen,
Warum weint es so?
Geb' dir einen Apfel,
Sei nun wieder froh!

Sieh den kleinen Schelm nur,
Wie er schlafen kann,
Tut die Äuglein schließen,
Öffnet sie sodann.
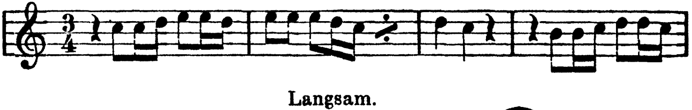
Hör' doch, heil'ge Anna,
Hört, ihr Engelein,
Schläfert doch mein Kindchen
In der Wiege ein!
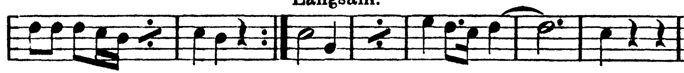
Herrgott ging vorüber,
Niemand hat's gespürt,
Nur am Haus die Fahne,
Hat sich leis gerührt.

Schlafe jetzt, mein Kindchen,
Hab' noch viel zu tun,
Muß dein Jäckchen flicken,
Darf noch lang' nicht ruh'n!

(Übersetzt von Elsa Hartog.)

Eine sehr populär gewordene Serenade[19], von N. Vildósola herrührend, ist folgende:
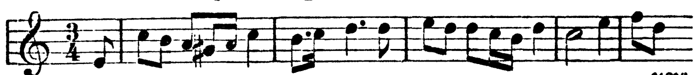




Der hübsche Text lautet in wörtlicher Übertragung:

1. Während du dich des Schlafes erfreust,
sing' ich in Liebe vor deiner Tür.
Vergib, geliebte Herrin,
wenn dich mein Gesang erweckt.
Nur dir zu zeigen, daß ich dich liebe,
mein Leben, ist alles, was ich wünsche,
und darum ruf' ich vor deiner Tür,
während du den Schlaf genießest:
Schlafe, schlafe, Geliebte!

2. Es verzehrt mich meine Leidenschaft,
und doch ist meine Hoffnung ungewiß;
allein um mein Weh zu stillen,
sing' ich von Liebe an deiner Tür.
Wenn du nun erwachst und zürnest,
dann ist mein Unglück gewiß.
Erhöre meine schmachtende Seele!
Ob dich wohl mein Gesang erweckt?
Schlafe, schlafe, Geliebte!
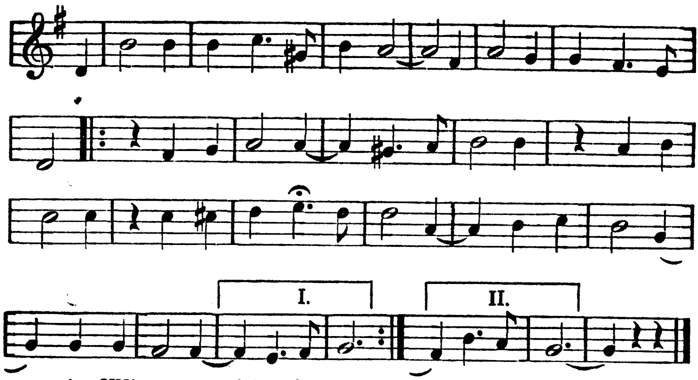
Längst zu einem Volkslied geworden ist eine Tonada von Eustaquio Segundo Guzman[19]:



Der Text der Dichtung ist nicht ganz klar. Ich bringe ihn hier in wörtlicher Übertragung:

> Weder die Zeit noch die Entfernung
> werden meine Leidenschaft ersticken können;
> weder Glück noch Unglück
> werden mein Herz verändern.
> Eine Liebe, die rein und wahrhaftig ist,
> die dem Herzen entströmt, wird,
> sei es durch ihre Kraft oder sei es
> durch den Verstand, treu sein;
> niemals könnte meine Leidenschaft erlöschen.

Ein bekanntes Lied ist auch das folgende „Rio rio". Hier ist die Dichtung:
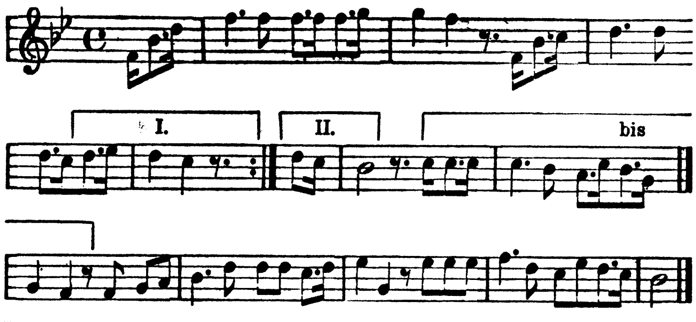


1. Wie gewaltig kommt der Strom daher,
Wie mächtig geht er ins Meer,

Fließen in ihm noch meine Tränen,
Wie groß wird er dann sich wähnen!
O Strom, o Strom, fließ dahin mit Glück,
Aber gib mir meine Liebe zurück,
Denn ich bin schon am Verzweifeln!

2. Schwarz ist die Nacht, die so düster schweigt,
Meine Seele sich quälet in Pein,
Wenn die Nacht mir das Bild meiner Liebe zeigt,
Wie schwarz wird es dann wohl sein!
(Refrain.)

3. Der Wind wehklaget und wimmert,
Lauscht er wohl bei mir hinein?
Und wenn er um mich sich nicht kümmert,
Wie groß wird mein Schmerz dann sein!
(Refrain.)

Im Romanzenstil, wie wir ihn ähnlich in Mexiko („la Golondrina") und in Peru („Cuando cantan") u. a. kennen gelernt haben, ist folgendes Lied gehalten:
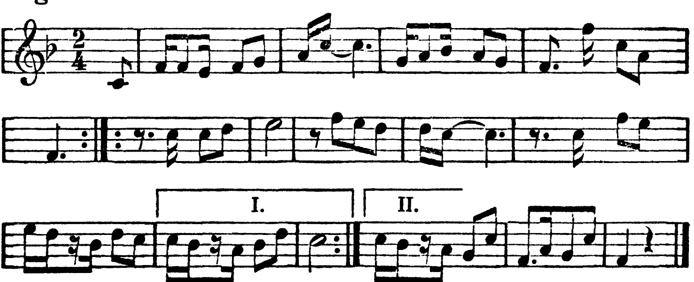


Dies ist der Text:

1. Ich will nicht in Wolken von Lob
Deine reine Schönheit einhüllen,

Nicht sagen, daß die Rose verblaßt
Am lieblichen Rot deiner Lippen.
Du weißt, wie deine Sprache,
Dein schmachtender Blick mich berücken,
Und gäb' es der Güter noch mehr,
Ich sucht' sie, um dich zu beglücken.

2. Zwischen Festen, Spielen und Tänzen,
Vergißt du, mein zu gedenken,
Der schöne Stern, der dich der Welt gegeben,
Hat vergoldet für immer dein Leben.
Und sollt' jemals ein Schatten es wagen,
Im Traum dich zu erschrecken,
Den Schatten will ich verjagen,
Dich führen in liebliche Hecken.
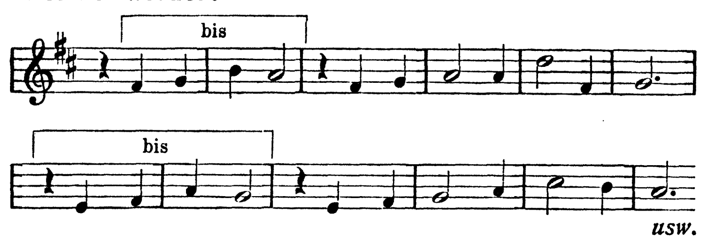
Ein Schifferliedchen im Habanerarhythmus, das ich an der südlichen Küste Chiles hörte, hat folgende Melodie[19]:



Dazu hörte ich folgende Strophe:

Das Boot des Seemanns
Fürchtet gewiß nicht das Meer,
Erhebt sich auch ein Wind,
Und kommt der Sturm daher,
O Seemann mein, rudre um Gotteswillen,
Sonst fallen wir beide ins Meer.

Eines der bekanntesten und seinerzeit beliebtesten Volkslieder ist „El Tortillero“[19]. Ich hörte es in den achtziger Jahren. Seitdem scheint es in Vergessenheit geraten zu sein und hat, neuerdings „ausgegraben“, in einer in Valparaiso erschienenen Ausgabe eine z. T. veränderte Melodie erhalten. Ich gebe hier die Originalmelodie wieder:



Der Tortillero verkauft zu später Abendstunde seine „tortillas“, flache Pfannkuchen, die er auf glühender Asche in einem Korb trägt und mit lautem Ausruf zum Kauf anbietet:

> Quien compra mis tostaitas,
> tortillas buenas!

d. h.: Wer kauft wohl meine Gerösteten, meine guten Pfannkuchen? Hier sind drei bekannte Strophen:

> 1. Dunkel die Nacht,
> Nichts vermag ich zu sehen,
> Aber ich komme mit meiner Laterne,
> An deine Tür im Vorübergehen,
> Und singe liebevoll
> Und frage mit Innigkeit:
> Wer kauft wohl meine tostaitas,
> Meine guten Tortillas heut?

2. Undankbare Schöne,
Du hörst nicht den freudigen Ruf
Des armen tortillero,
Der diese tortillas schuf.
Und wieder will ich singen
Und fragen mit Innigkeit:
usw.

3. Schon zieh' ich weiter,
Mit Korb und Laterne,
Umsonst war mein Flehen,
Nun weil' ich bald ferne.
Und wieder will ich singen
Und fragen mit Innigkeit:
Wer kauft wohl meine tostaitas,
Meine guten tortillas heut?

Die Laplataländer



Motto: Siehe das Notenzitat auf dem Einband.

Im Südosten Südamerikas liegen, um den mächtigen Silberstrom (Rio de la Plata) gruppiert, die Freistaaten von Argentinien, Uruguay und Paraguay. Uruguay, östlich vom gleichnamigen Strom gelegen, dem größten Zufluß des Plata, wird dort meistens als die República oriental (nämlich en el „oriente del Uruguay“) und die Bewohner als „Orientales“ bezeichnet.

In alten Zeiten, als man in Europa noch wenig Interesse für die jungen Freistaaten am Silberstrom hatte, hegten die Bewohner dieser Gebiete die gleiche große Leidenschaft für Musik und Tanz, wie ihre Stammesgenossen in den vorher geschilderten Ländern. Ganz eigenartige Weisen und Tänze waren in den weiten Pampas zu Hause und erfreuten Alt und Jung in den Feierstunden, aus denen sich mit seltener Unterbrechung durch die Last der Arbeit das Leben dieser glücklichen Bewohner des Binnenlandes zusammensetzte. Dann aber wurden diese unermeßlichen Gebiete mit ihrem gesegneten Klima und ihrem fruchtbaren Boden für die europäische Auswanderung entdeckt. Zu Millionen zogen die Fremdlinge, hauptsächlich Italiener, Spanier, Franzosen und Irländer, an die gastlichen Ufer des fernen Stromes. Soziale Umwälzungen überstürzten sich, und aus den einst vernachlässigten und durch Bürgerkriege geschwächten Republiken,

in deren einer (Paraguay) durch einen fünfjährigen Krieg fast die gesamte männliche Bevölkerung ausgestorben war, wurden große Staaten, denen die Welt heute Achtung zollt. In diesen Entwicklungsjahren waren den kreolischen Bewohnern viele nationale Eigentümlichkeiten verloren gegangen, neue Interessen waren erwacht, und dabei gerieten die einst so zahlreichen Volkslieder und Tänze in Vergessenheit. Erst ganz neuerdings, im Jahre 1910, als Argentinien die hundertjährige Jubelfeier seines Bestehens als Freistaat begehen konnte, erinnerte man sich der verlorenen Schätze; man forschte nach Liedern und Tänzen, die aus dem Volke geboren waren, und hatte das Glück, in entlegenen Pampastädten noch eine kleine Anzahl, aber wahre Perlen der Volksmusik, zu entdecken. Während man in den letzten 20—30 Jahren in Buenos Aires nichts als italienische Opern- und französische Operettenmusik zu hören bekam, hört man heute allerdings bis zum Überdruß den Pericon oder das Lied Vidalita u. a., und von eingeborenen Musikern wird mit ziemlichem Geschick versucht, den alten Stil (den sog. primero estilo) zu beleben und weiter zu entwickeln.

Unter den Tänzen, die vollkommenste Originalität beanspruchen, ist der Pericon, den wir noch kennen lernen werden, der bekannteste. Er wird jedoch nur von den Landbewohnern gepflegt, während in den großen Städten, wie Buenos Aires, Rosario, Santa Fé, Córdoba, Montevideo, Asuncion, in den Salons die

kubanische Danza (richtiger Habanera) neben den bekannten europäischen Modetänzen zu Hause ist.

Unter den Liedern stehen obenan die Tristes. Sie sind, wie wir sehen werden, von sehr verschiedener Prägung, so daß es hier vielleicht noch viel schwieriger ist als bei denjenigen der Kordillere, außer der allgemeinen „Tristenote“ von einer besonderen Form zu sprechen. Der schon früher erwähnte Wechsel zwischen einer großen und kleinen Terz, der bei zweistimmigem Gesang zu einem Querstand wird, findet sich auch hier öfters.

Nicht zu übersehen ist die Ursprünglichkeit der Laplata-Tristes. Während z. B. bei denen des Kordillerenhochlandes eine gewisse Verwandtschaft mit der Musik der eingeborenen Indianer nicht zu verkennen war, bzw. deren Einfluß auf das musikalische Schaffen der Kreolen dieser Länder bald sinnfällig wurde, ist hier eine solche Beeinflussung vollkommen ausgeschlossen; denn die in den Laplataländern lebenden Indianer (die große Gruppe der Pampaindianer) stehen ethnologisch auf einer ziemlich niedrigen Stufe und haben gleich den weiter im Norden (hauptsächlich in Paraguay) lebenden Guaranys in musikalischer Hinsicht nichts geleistet.

Wie der heimische Boden ohne fremdes Zutun den Bewohnern der Pampa in ihren weltabgeschiedenen Ansiedlungen das heimische Lied, den Triste, gebar, ist in der Einleitung dieses Werkes zu schildern ver-

sucht worden. Auf den Unterschied im Charakter der Hochlandtristes und der der argentinischen Pampa ist bereits früher hingewiesen worden. Ich nannte den Triste der Kordillere die vollendete Resignation. Dagegen atmen die Lieder der Pampa einen gewissen Stolz. Ihre Dichter und Sänger sind die herdenweidenden Gauchos, die Vieh und Pferde in Scharen, die nach Tausenden Stück zählen, mit dem Lasso und den Bolas (Kugeln zum Schleudern) in der Hand, über die weiten Steppen treiben. Ist der Blick der Hochländer stets beengt durch verschneite und vereiste Gipfel, so schweift der Blick des Gauchos über unermeßliche Ebenen, reich wie das Meer. Muß er nicht stolz sein, stolz wie ein König, wenn er auf ungesatteltem Mustang hinter seinen Herden dahersprengt? Und was fehlt dem Gaucho zu einem Königreich? Seine Hütte ist ihm sein Palast, die Geliebte seine Königin, seine Kleidung, bestehend aus einem breitkrämpigen Hut, dem Poncho als Überkleid, den weitbauschigen Hosen und hohen Stiefeln, dünkt ihm königlich, und ein besseres Fleisch und ein besseres Gemüse genießt auch kein gekröntes Haupt in Europa. Niemanden hat er über sich, ja in seiner Einsamkeit kann ihn nicht einmal das Gesetz leicht erreichen, wenn er sich je dagegen vergehen sollte, was aber bei dem ehrlichen und gutmütigen Charakter dieser Kinder der Natur nur selten vorkommt. Und diese Könige sind dabei noch, wie ich schon sagte, Sänger und Dichter, oft in einer Person.

Fürwahr, für die Dicht- und Liedkunst hegen sie eine glühende Liebe. Sie meistern die Guitarre und ersinnen auf ihren Saiten jene eigenartigen melancholischen Weisen, die Tristes, während sie gleichzeitig Verse schmieden, die zum Teil recht originell sind und nicht selten Zeugnis ablegen von einer für Europäer erstaunlichen Kenntnis dichterischer Technik; so ist manchem von ihnen die Beschaffenheit der ziemlich kompliziert konstruierten Décima bekannt, die oft mit überraschend gutem Resultat gepflegt wird. Um auf den Charakter der argentinischen Tristes zurückzukommen, so klingt es nach meinem Empfinden stets aus ihnen, als spräche der Gaucho: „Was ich auch leide, wie ich auch unglücklich sei in meiner Liebe, — ich bin doch der stolze und freie Sohn Argentiniens, des reichsten und freiesten Landes der Erde!“
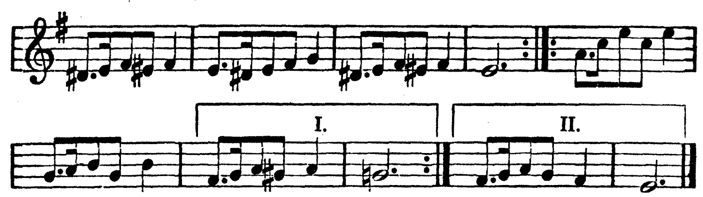
Wir können uns von vornherein denken, daß auch in den Liedern am Plata die Frauen und die Liebe besungen werden. Wer sind aber diese Frauen? Es ist schwer, hier einen bestimmten Typus aufzustellen. Millionen von Italienern und anderen europäischen Zuwanderern haben sich, wie schon gesagt, in den letzten Jahrzehnten hier angesiedelt und den ursprünglichen Typus vollkommen verwischt. Doch kommt es für unsere Zwecke nicht darauf an; denn die Vidalita- und andere Lieder, die uns vornehmlich interessieren, stammen aus einer Zeit, in der noch die typische Kreolin das Herz der Dichter und Sänger des Landes entflammte.

Florencio Balcarce besingt diese Frauen in folgenden Versen:
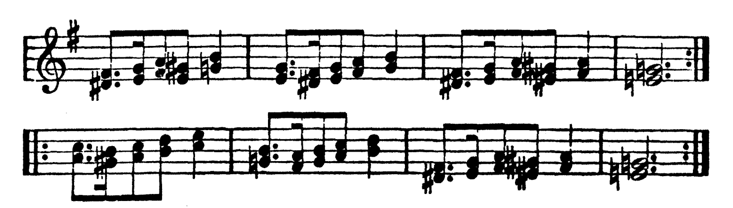
> Die zarten Töchter an den Ufern des Plata,
> wohl gleichen den zartesten Blumen;
> ihre Sprache ist warm wie die Liebe,
> ihr Blick wie die Sehnsucht heiß.
> Bedauernswert, wer ihre Tugenden,
> wer ihre Grazie nicht erkannte,
> aber unglücklich der, der sie kannte,
> und, durch das Schicksal gezwungen,
> sich von ihnen wandte.

Ich beginne mit dem beliebtesten und zweifellos einem der ältesten Lieder Argentiniens, das irgendwo in der Pampa, vielleicht vor einem Jahrhundert, entstanden ist: Vidalita. Der Name ist ein von vida, das Leben, abgeleitetes Kosewort (Diminutiv), bedeutet also etwa: mein kleines Leben. Sonst auf der dritten Silbe akzentuiert, wird im Liede der Akzent dieses Wortes auf die vierte gelegt, also Vidalitá. Es existieren zahlreiche Varianten, von denen ich hier drei wiedergebe.
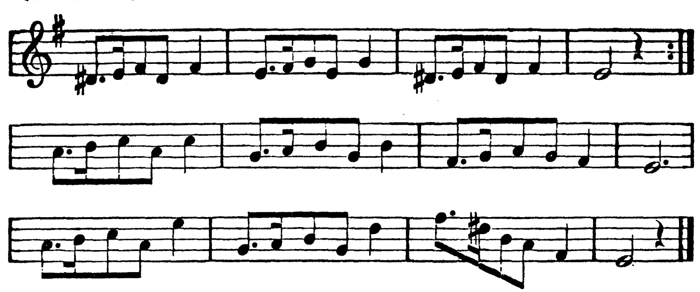
Die erste:



Die zweite[15], die ich zweistimmig setze, um den charakteristischen Querstand zu zeigen:



Die dritte[15], schwungvollste, streift bereits das Kunstlied:



Unzählige Verse existieren zu den Vidalitamelodien, werden immer neu gedichtet und improvisiert. Ich gebe hier in bunter Reihenfolge, in möglichst wortgetreuer Übertragung, die mir bekannt gewordenen Strophen wieder:

Ich liebe ein Mädchen, Vidalita,
und sie liebt mich nicht,
und von so viel Schmerz, Vidalita,
bricht jetzt mein Herz.

Darum leide ich, Vidalita,
und lebe ohne Ruhe,
und flüstre stets, Vidalita,
deinen schönen Namen.

Gib mir ein Küßchen, Vidalita,
mit deinem Goldschnäbelein,
dann wirst du sehen, Vidalita,
wie sehr ich dich anbete.

Siehst du eine weiße Taube, Vidalita,
mit einem blauen Brüstchen,
sag' ihr, daß ich leide, Vidalita,
unter so viel Undankbarkeit.

Siehst du ein weißes Täubchen, Vidalita,
mit einem goldnen Brüstchen,
nimm ihm diesen Brief ab, Vidalita,
für meinen geliebten Schatz.

Siehst du ein weißes Täubchen, Vidalita,
mit purpurner Brust,
sag' ihm doch, daß ich weine, Vidalita,
über den Schatz, den ich verlor.

Ein Täubchen, Vidalita,
ach, das ich aufzog,
ließ mich ganz allein, Vidalita,
und ich hab' es nicht wiedergesehen.

Erhältst du ein Körbchen, Vidalita,
mit Blumen gefüllt,
so verstreu' sie nicht, Vidalita,
denn es sind meine Lieben.

Es hat mein kleines Mädchen Vidalita
ein paar schwarze Augen,
die dem, den sie anschauen, Vidalita,
den Himmel zeigen.

In der Welt zu leben, Vidalita,
heißt leben mit Schmerzen,
immer zu leiden, Vidalita,
und immer zu weinen.

Eines Tages las ich, Vidalita,
Liebe in deinen Augen,
und ich war ein Narr, Vidalita,
daß ich daran glaubte.

Wundre dich nicht, Vidalita,
daß meine Liebe so schweigsam,
denn mehr als Redensarten
bedeuten meine Seufzer.

Wie fern du auch seist, Vidalita,
für mich bist du immer da;
denn deine Seele, Vidalita,
ist mir immer nah.

Deinen Körper, Vidalita,
trug man heut' zum Friedhof,
doch deine Seele, Vidalita,
bleibt begraben in meiner Brust.

In meiner armen Hütte, Vidalita,
gibt es keine Ruh,
seit du in der Ferne weilst, Vidalita,
du, Gebieterin meiner Seele.

Es gibt keine Blume im Feld, Vidalita,
die aufgeblüht wäre;
alle welkten, ehe sie blühten,
seit du davongezogen.
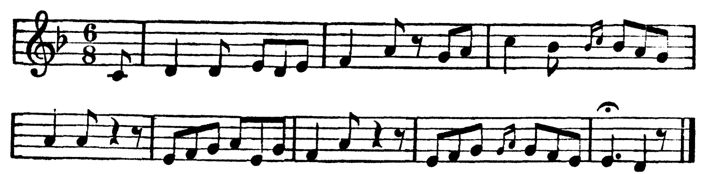
Es gibt keinen Vogel, Vidalita,
der fröhlich zur Morgensonne singt,
selbst der Stieglitz, Vidalita,
weint um dein Fernsein.

Es weint die Ringeltaube, Vidalita,
mit traurigen Seufzern,
und ich weine mit ihr, Vidalita,
um mein verlorenes Lieb.

Eile, mein Täubchen, Vidalita,
mit dem Silberschnäblein,
und sage meiner vergötterten Vidalita,
daß ihre Liebe mich tötet.
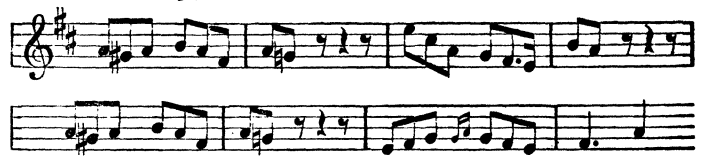
Wenn ich sterbe, Vidalita,
hier in der Einsamkeit,
wirst du ruhig weiter wandern, Vidalita,
und wirst es niemals erfahren.

Charakteristischer für die Liedkunst der Pampaländer sind die Tonstücke im Sechsachteltakt, wie das folgende, ein sog. „Estilo de alma criolla (Stil der kreolischen Seele):



Während dieser langsame Teil in breiten Akkorden auf der Guitarre begleitet wird, bewegt sich die Begleitung des zweiten, lebhafteren Teiles in den uns

bereits bekannten Rhythmen abwechselnd mit und geht über zu der Melodie:



um dann wieder im langsamen Tempo zu enden:



Die Dichtung, eine Décima nach strengen Regeln, besingt die Schönheit der Pampa, in der die Kreolin aufwächst. Ich habe nur das metrische Maß in der Übertragung, nicht die Reime beibehalten:

1. In der Pampa blühen Gärten,
wo die Blumen wild aufwachsen,
und in schönen Farben prangen.
Ihre Wohlgerüche wehen
bis zu denen, die der Gärtner
mit viel Mühe selber pflanzte.
Dort erstand auch die Kreolin,
heimlich blühend gleich dem Veilchen;
erst das Feuer ihrer Augen
flammte auf des Dichters Sprache.

2. Auf dem Blümlein, das sanft duftet,
an dem feingeformten Kelche,
wiegt in zierlich weichem Schwingen
sich ein Schmetterling, goldglänzend;
und in leichtem Voltigieren,
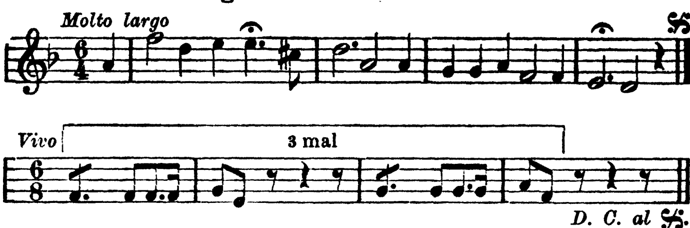
nippt der Kolibri im Fluge,
während schwache Brisen seufzen,
die sanft durch die Zweige wehen,
wo in luft'gen Ginsterlauben
leise die Kreolin atmet.

3. Wie der Mond des Abends ruft die
Finsternis aus ihrem Reiche,
so gebietet Tags die Sonne
Nebeln, von der Flur zu weichen.
Bald der eine, bald die andre
spiegeln sich dann in dem Teiche,
während aus der Ferne locken
mit den Augen, mit den Gesten,
himmlische Kreolenmädchen,
Liebesleid in uns entfesselnd.

4. Mit der angebornen Unschuld,
eine Blume ohnegleichen,
zum Beglücken nur geschaffen,
mit dem leicht gewellten Haare,
das sie kunstlos, lieblich schmücket,
im Gewande, wie es Brauch ist,
so die Tochter unsres Bodens.
Wie zwei feine flimmernd' Sternlein,
schimmern dorten durch die Büsche
die Brillanten ihrer Augen.

„La Trigueña"[15], d. h. die Brünette, ist das Lied einer Jungfrau der argentinischen Pampa. Das Stück, das durch breite arpeggierte Akkorde auf der Guitarre umständlich präludiert wird, ist in seiner schwungvollen, pathetisch stolzen Melodie recht bezeichnend für die

Volkslieder Argentiniens. Die Begleitung gleicht durchaus der des vorigen Stückes:



Von der schönen, von Stolz und Leidenschaft erfüllten Dichtung gebe ich eine möglichst wortgetreue Übersetzung:
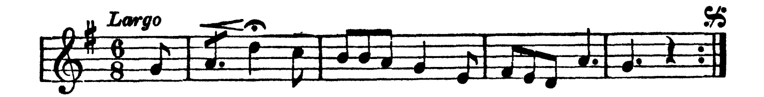
1. Ich bin die stolze Braune,
die mit feurigen Augen
unter Disteln geboren ward,
die träumen will und nicht träumt,
die in die Buschsteppen
und ins Gestrüpp kühn ihren Fuß setzt,
das Täubchen, das singt,
wenn niemand es schaut,
die klagt und seufzet,
sobald der Tag anbricht.
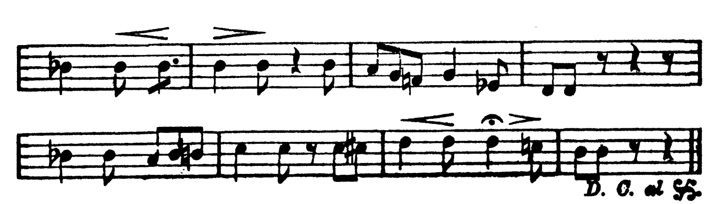
2. Ich bin die, die der züchtige Landmann
in Klageliedern wohltönend besingt,
die, welche beim Strahl der Morgenröte
ohne Licht, ohne zu erröten stiehlt,
die, wenn der Kampf tobt,
von allen den Schmerz am besten erträgt,
die niemals ihre Ruhe findet,
wenn sie von Liebe träumt,
die auf dem Busen Blumen trägt,
und Dornen tief in der Seele.

3. Ich bin das wildwachsende Veilchen,
das unter dem Dornbusch erblüht,
bin die, die von einer Liebe ohnegleichen,
den Schmerz, ohne zu klagen, erduldet.
Ich bin die flücht'ge Gazelle,
die der Jäger verfolgt,
die im Kampf, wenn die Kugel getroffen,
vor Schmerz das Haupt beugt
und stirbt,
und den, der sie getötet, segnet.

4. Ich bin die Feuerseele,
die zum Lieben geboren ist,
doch niemals Stunden des Friedens
und Stunden der Ruhe gekannt hat,
die Blume, die ohne Befruchtung stirbt,
weil ihr Herr sie vergaß,
die wohl ihre Unschuld schmückt
und nie berührt ward,
und die sich dennoch geschmäht sieht,
doch, statt zu rächen, verzeiht.

Die gleiche Form und verwandten Charakter hat auch das folgende Lied[15], der Triste eines argentinischen Gaucho. Die lyrisch weiche, schöne Melodie ist nach rhapsodischer Art ganz frei vorzutragen; die Fermaten hier wie in allen argentinischen Tristes verlangen ein sehr langes Halten:





Auch hier ist die Dichtung eine Décima. Die Übertragung lautet:

1. Nachdem ich so viel gelitten
unter meiner großen Leidenschaft,
mußt du mir wohl den Tod geben,
denn vergessen kann ich dich nimmer.
Warum denn, Undankbare,
suchst du nach einer
Linderung meines zunehmenden Schmerzes?
Sei lieber gleichgültig gegenüber dem,
der dich so sehr geliebt hat;
du hast ja nur zu vergessen
deine so unbarmherzige Liebe.
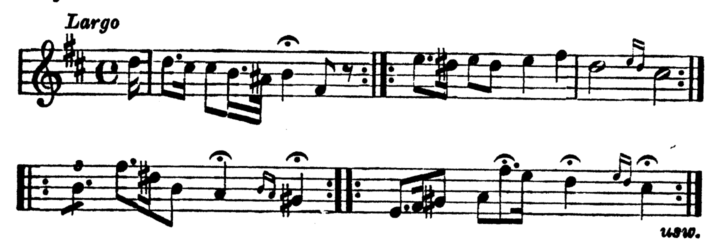
2. Es bleibt kein andrer Trost
für den unglücklich Liebenden,
als ein unbeständiges Weib,
das so schlecht sein Sehnen belohnt hat;
und wenn es eine Strafe des Himmels ist,
daß ich dich so sehr geliebt habe,
wäre es nur billig, du sähest das Weh,
das du durch deine Mißachtung mir zugefügt hast,
bis ich niederbreche
unter dem schweren Druck der Enttäuschung.

3. Ich will einen Zeitraum vergehen lassen
und Frieden suchen in der Fremde,

denn die Wunden der Seele,
die pflegt die Zeit zu heilen.
Und wenn ich dich nicht vergessen kann,
so werd' ich, Undankbare,
dich vielleicht wieder lieben,
bis endlich der Tod meinem Leiden ein Ende setzt,
da du doch so grausam mich in Fesseln hältst,
und mich ohne alle Hoffnung leben läßt.

Es folgt nun ein Triste von ganz wundersamer Stimmung. Die rhythmisch ganz freie rhapsodische Melodie erscheint hier in den Viervierteltakt eingeordnet:

Die hübsche Décima übertrage ich in freien Rhythmen:
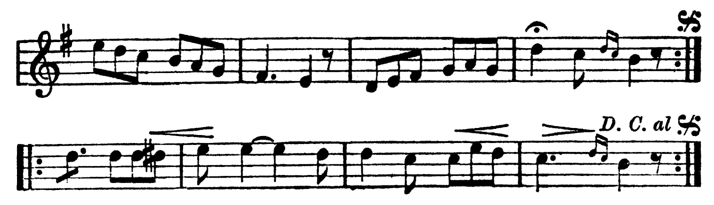


1. Noch erinnere ich mich
meiner hell leuchtenden Jugend,
die wie ein Frühling war,
von immergrüner Anmut;
aber heute umfängt mich
mit Krallen die schmerzliche Erkenntnis,
daß ich vergebens am Abend meines Lebens
die Steppe durchschreite,
erfüllt mit dem Liebesglück vergangener Zeiten,
und suche nach dem kleinen Rancho,
wo die Geliebte wohnte.
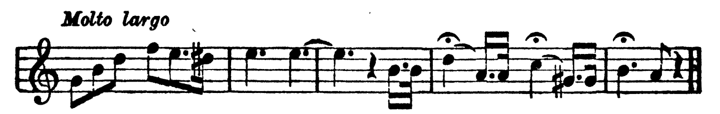
2. Sie war die Morgensonne meines Lebens,
mein Glück, mein Frohsinn, mein Entzücken;
doch heute zwischen Seufzern und Schluchzen
suche ich gleich einem verwundeten armen Vöglein
ein einsames Plätzchen zum Rasten,
wo, verborgen im schützenden Buschwerk,
ich mein Wehklagen hinausschreien kann
mitten in die Einsamkeit der Wildnis,
wo ich vergessen lerne
das grausame bittere Schicksal.

3. Und so will ich mit Seufzern
für immer der glücklichen Tage, die einst
mein Herz mit Glück und Wonne erfüllten,
gedenken, so lange ich wandre;
denn zum Wandern verdammte mich
ein grausames Geschick,
daß ich gleich einem Paria von Ort
zu Ort ziehe und weiterziehe,
bis eines Tages ich eine Grube finde
inmitten der einsamen Pampa.
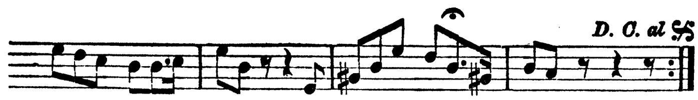
Wieder im Stil der vorhergehenden Tristes ist der folgende „Alma Gaucho" geschrieben:



Ferner der folgende „Triste Oriental"[15], aus der Republik Uruguay stammend:



Nach dieser sehr frei, durchaus rhapsodisch gesungenen Phrase erfolgt ein Zwischenspiel, worauf die Phrase wiederholt wird. Daran schließt sich in lebhaftem Tempo:



Hiernach wird der erste Teil noch einmal wiederholt.

Die Dichtung ist der pathetische Aufschrei eines Unglücklichen, der in der Verzweiflung sich selbst anklagt und die heiligsten Güter verdammt. Hier ist die sinngetreue, freie Übertragung:

1. Welch tiefer Schmerz in meiner Brust
um eine Illusion, die stirbt,
und um eine Hoffnung,
die meiner Illusion nachschleicht.
Ist doch mein Hirn ohne Leben,
ist ohne Leben mein Blick,
mir ist meine Seele zerrissen,
mir ist mein Herz verdorrt.

2. Kenne keine Genüsse mehr, kein Vergnügen,
hab' keine Ruh, keine Lust,
ich lebe für den Todeskampf,
ich atme, um zu sterben,
meine Tage sind eine Qual,

meine Nächte ein Wahnsinn,
und jede Stunde eine Marter,
der ich nicht entgehen kann.

3. Ich bin ein lebender Leichnam,
suche ein Stückchen Boden,
wo ich meinen Schmerz begraben,
wo ich mich selbst begraben könnte.
Ich suche in den Armen des Lasters
Linderung meiner Übel,
und finde nur allüberall
den Fluch als einziges Heilmittel.

4. Ich fühle meinen Schädel sich zermalmen,
fühle, wie mir die Stirn zerspringt,
und fühle, wie mir die Galle gerinnt
vor Verzweiflung.
Ich fühle, wie Mühlensteine
mir Bein und Knochen zermürben,
und fühle gelähmt
die Schläge meines Herzens.

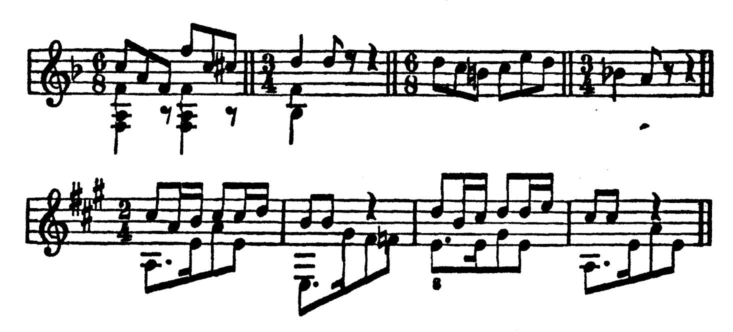
5. Hab' weder Glauben noch Hoffnung,
die Einbildungskraft ist mir verloren,
hab' weder Schmerzen noch Qualen,
kein Vaterland, keinen Herd,
meine Familie ist das Unglück,
die Bitterkeit ist mein Trost,
die Hölle ward mir zum Himmel,
und meine Mutter zur Waise.

6. Eine Lüge ist die Hoffnung,
Lüge ist alles Vergnügen,
und die Liebe der Frauen
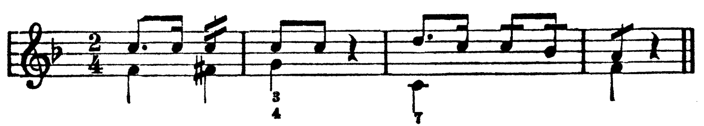
ist eine Lüge ohnegleichen;
um nicht ruchlos zu sein
und im Schmerz Wahnsinn zu reden,
sage ich nur nicht,
daß auch die Mutterliebe
nichts als Lüge ist.

7. Es lügt der Mund, der jemals
ausspricht eine zarte Redensart,
es lügt das Wesen, das ewige Liebe schwört,
es lügt, der sich bekreuzt,
es lügt das Herz, das schlägt,
denn die verfluchte Menschheit
weiß nicht, was Liebe ist.

An die kubanischen Guajirolieder mit ihren wechselnden Rhythmen erinnert das hier folgende Lied „Lázaro“, nur daß dieser Wechsel hier noch merkwürdiger ist: Sechsachtel-, Dreiviertel- und Zweiviertel-Habanerarhythmus:
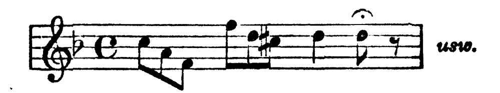


Es folgt eine Wiederholung der ersten vier Takte, darauf die kurze Phrase:



worauf mit einer nochmaligen Wiederholung der ersten vier Takte das Stück schließt.

Freilich läßt sich diese Melodie durchaus im Sinne der Komposition auch folgendermaßen umsetzen:



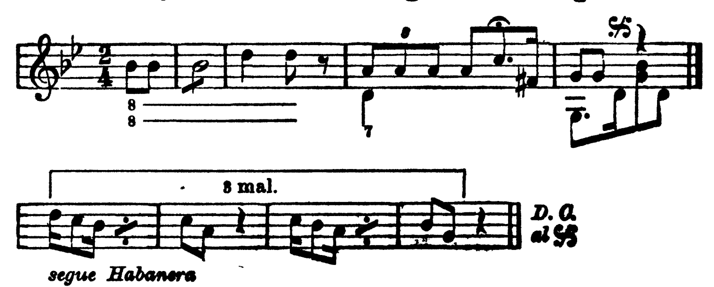
Die Dichtung in der korrumpierten Sprache eines ungebildeten Gaucho lautet in der Übertragung, die ich notwendigerweise etwas freier gestalten mußte:

1. Wenn der Frühling einzieht,
sieht man auf dem Felde allein
zwei kleine Vöglein die Körper
hart aneinander pressen.
Nun, auf dieselbe Art
drückst du dich an mich, meine Seele;
also du rechnest noch auf mich
für später, für ein andermal,
ob um eins, oder um acht,
ob bei Tage oder bei Nacht.

2. Tret' ich herein am frühen Morgen,
sagst du, du hättest andre Sorgen,
will ich des Nachts die Hand dir bieten,
sagst du, zu spät ist's für Visiten,
komm' ich einmal zum Vesperstündlein,
gehört einem andern schon dein Mündlein;

also mag das Füchslein bellen,
also mag die Glocke schellen,
also mag ich Mate trinken,
und mir wo ein Mägdlein winken.
usw.

Im Verlauf des folgenden Liedes finden wir den Habanerarhythmus noch durchgreifender angewendet:



Hier folgt die Übersetzung des Textes:

1. Das einzige, was meine Seele erfleht, ist,
daß Gott dir Glück gebe,
daß keine dunkle Wolke
den Himmel deines Frohsinns verhülle,
daß niemals der Tag käme,
an dem du zu dulden hättest,
daß dich nie betrübe
eine Quelle von Leiden;
so lange ich weiß, daß du glücklich bist,
wird auch mein Leben ein glückliches sein.

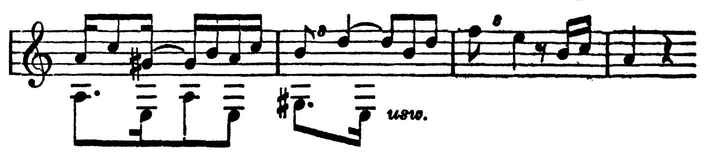
2. Für ein fühlend Herz,
das eine Hoffnung nährt,
ist die Trennung ein Unglück,
das uns zu Boden beugt;
schon bin ich fern von dir

und ziehe noch weiter,
aber während so
das Schicksal es will,
bete ich zu Gott, daß du, süße Freundin,
mich nie vergessest.
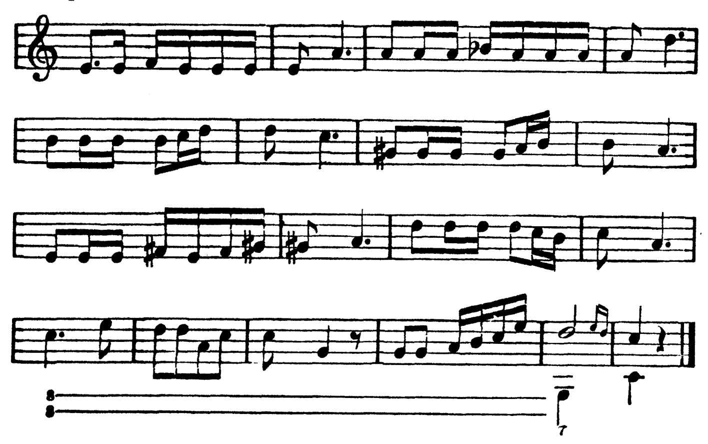
3. Wenn aber dann die Sehnsucht
mich quält ob unserer Trennung,
werd' ich doch stets in Gedanken
an deiner Seite weilen.
Und während ich laut klage,
wird der Glaube mich trösten,
daß ich zuweilen
in deiner Erinn'rung leben werde,
während ich zuweilen, nein immer,
dein gedenke, bis wir uns wiedersehen.

4. Und wenn ich einmal scheiden muß
und mit mir meine Liebe dahingeht,
so bleibt doch, wie in der Blume, ein Duft,
selbst wenn sie längst verwelkt ist,
als Folge meiner lebenslangen Liebe.
in meinem Körper erhalten,
ein Hauch von meiner Zärtlichkeit.
Und mit der Ruhe eines Kindes,
werd' ich glauben, dich noch zu sehen
und sterben.

Zum Schluß noch ein Triste, der sich ausschließlich im Habanerarhythmus bewegt; die Einleitung:



Die Melodie, mit Ausnahme der letzten Takte wenig charakteristisch für kreolische Musik, könnte ebensogut in Spanien entstanden sein:



Hier die Übertragung des Textes:

1. Allein bin ich, traurig und verlassen,
niemand liebt mich, niemand mag mich,
niemand ruft mich an seine Seite.
Ach, so bin ich in der Welt geblieben
ein unglücklicher, einsamer Pilger;
mit einem Kreuze, das mich niederbeugt,
zieh' ich von Ort zu Ort,
und weine und weine über
mein trauriges Schicksal.
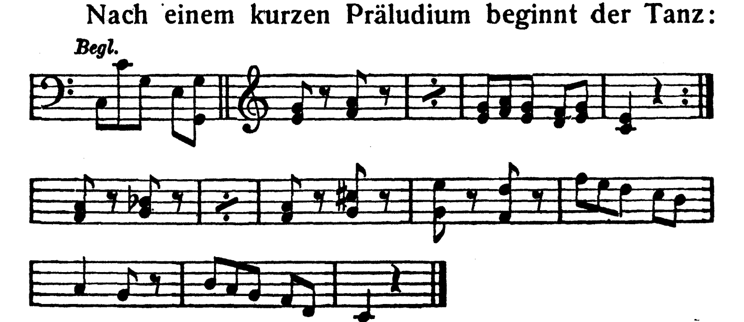
2. Ich, der ich so tief geliebt habe,
der an Freundschaft und Liebe glaubte,
ich fühle heute nichts mehr
als mein Herz, das so tief verletzt ist.
Nur ein Grab ist meine Sehnsucht,

wo ich Ruhe finden kann,
und Gott, der so groß und gütig ist,
möge sie mir bald gewähren!
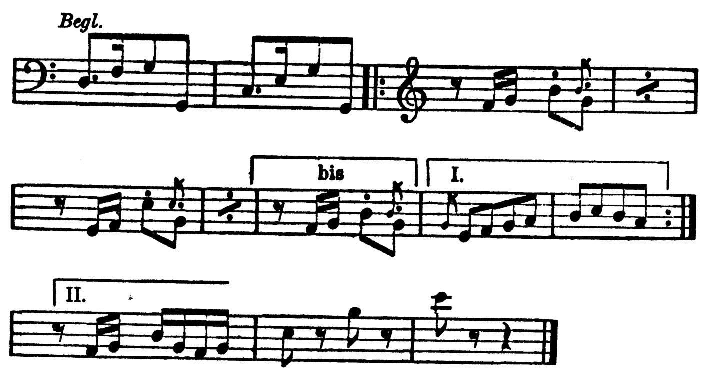
Wir kommen nun zu den Tänzen dieser Länder. Die Habanera, der Salontanz der besseren Kreise, die im übrigen auch alle andern europäischen und nordamerikanischen Modetänze kultivieren, interessiert uns hier wenig. Daß der aus der Habanera entstandene „Tango argentino" kein Erzeugnis des argentinischen Volkes ist, und hier, wie in allen gesitteten Kreisen Europas als fremder Schädling gilt, ist bereits an anderer Stelle gesagt worden.

Ein bekannter und beliebter Tanz der argentinischen Gauchos, der gleich den darauffolgenden, aus alter Zeit stammt, ist der „Gato"[15], (wörtlich: „Die Katze"). Zu diesem Tanz werden meistens sehr schlechte Verse improvisiert und gesungen. Ihr Inhalt besteht aus Liebeständeleien und Neckereien. Einen Vers singt der Tänzer, den folgenden gewissermaßen als Antwort die Tänzerin.

Nach einem kurzen Präludium beginnt der Tanz:



Darauf folgt der zweite Teil, mit einer habaneraartigen Begleitung:
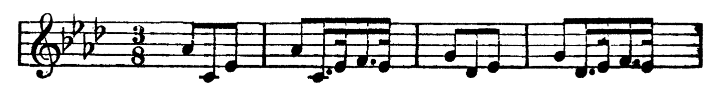


Dieser Teil wird nochmals (gewöhnlich in der Oktave) wiederholt, worauf der Tanz von neuem beginnt.

Weit komplizierter als Komposition und abwechslungsreicher als Tanz ist der „Pericon"[15], der berühmteste aller Tänze aus dem Binnenlande des Laplatagebietes. Es ist möglich, daß Uruguay die Wiege dieses Tanzes ist, der sowohl kompositorisch, wie in seiner choreographischen Darstellung völlig verschieden von allen andern Tänzen des spanischen Amerika ist und als Urerzeugnis des Weltteils angesprochen werden kann. Pericon bedeutete ursprünglich in den Laplataländern Fächer, vielleicht nach den Schwingen des Papageis (perico ist der kleine Papagei) so genannt. In diesem Tanze bewegen sich in tänzelndem Schritt die Frauen in der Mitte, die Männer im äußeren Kreise, indem sie sich die Hände reichen, oder sich

durch Halstücher, die sie in den Händen halten, vereinigen.
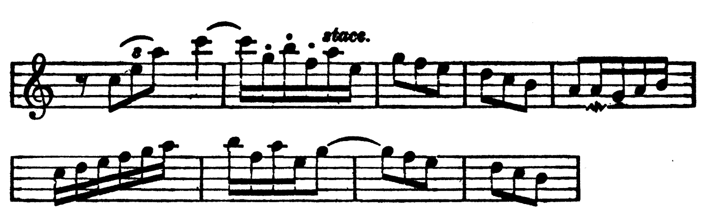
Die Guitarre, möglichst in mehrfacher Besetzung, ist das Hauptinstrument zu diesem Tanze. Dazu treten noch, wenn beschaffbar, Mandolinen, Geige, Klarinette, Kontrabaß und Harfe. Ich gebe im folgenden die wesentlichsten Phrasen der Melodie des Pericon:

Erster Teil:
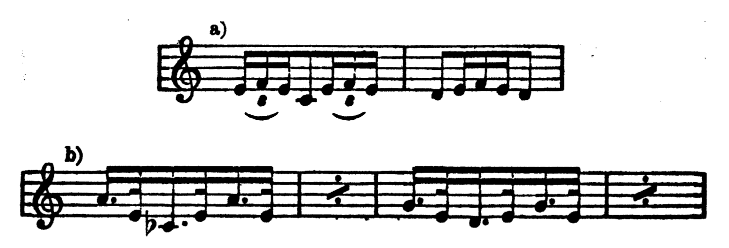


In mehrfacher Wiederholung.
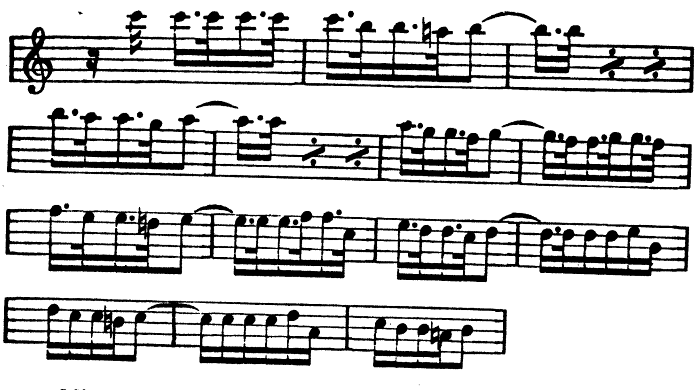
Zweiter Teil:



Zwischenspiele in mehrfacher Wiederholung:
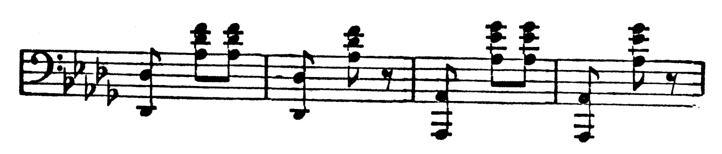


Dritter Teil:



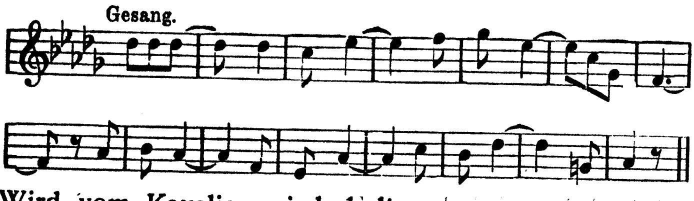
Vierter Teil:



Überleitung:



Copla der Tänzerin:
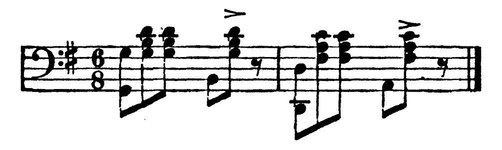


Wird vom Kavalier wiederholt.

Die Verse sind meistens Improvisationen neckischen Inhalts, ähnlich wie beim Gato. Folgende Strophe ist mir bekannt geworden:
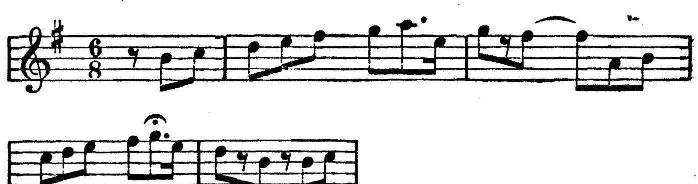
> Tritt heran, brave Nachbarin,
> Zu fröhlicher Reunion,
> Laß jetzt die Feldgeräte,
> Komm tanzen den Pericon [20].

Zum Schluß wollen wir auch die uns aus Chile bekannte Zamacueca, wie sie in den Ortschaften am Abhang der Kordillere, in den westlichen Provinzen Argentiniens, getanzt wird, an einem Beispiel kennen lernen.

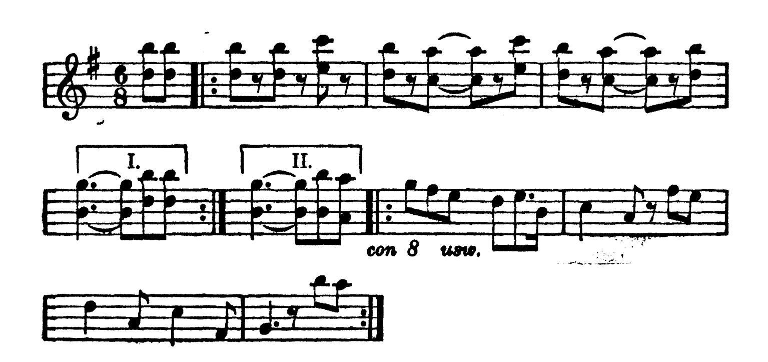
Die Begleitung:



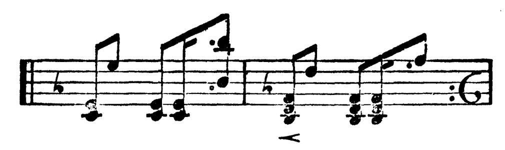
Die Melodie:



Nach der Wiederholung erfolgt auf der ersten Note (*) des folgenden Teiles die „vuelta“, d. h. Umdrehung der Tänzerin (s. S. 224):



Dazu die Begleitung:



Unmittelbar nach der Wiederholung des letzten Teiles erfolgt eine neue Vuelta, wonach sofort der erste Teil wiederholt wird, usw.

Es ist nicht zu verkennen, daß die chilenische Cueca bei ihrem Übergang über die Kordillere viel von ihrer ursprünglichen Frische und Originalität eingebüßt hat.
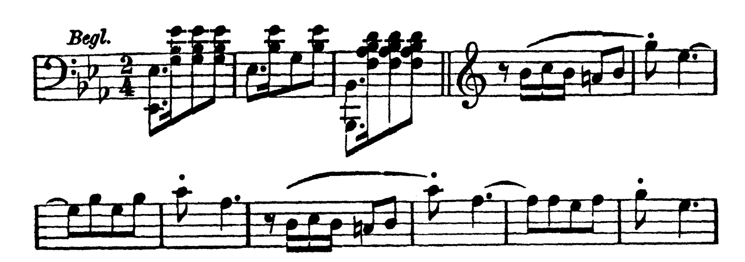
Wir verlassen nunmehr die beiden Hauptstaaten am Silberstrom und schauen nach, was dem weiter nördlich, vom Paraguaystrom durchflossenen, nach ihm „República del Paraguay" benannten Staate, an den uns interessierenden Künsten abzugewinnen ist. Es ist wenig, wie gleich gesagt werden muß, und natur-

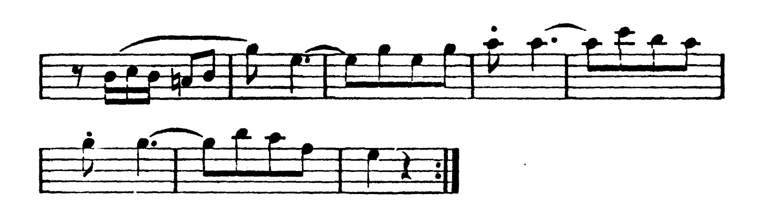
gemäß kann es nur wenig sein, da die Verhältnisse in diesem Lande ganz anders als in Argentinien und Uruguay liegen. In Bezug auf ihre physische Gestaltung und ihre Bewohner gleichen sich diese beiden Staaten völlig. Anders Paraguay. In jenen eine unendliche Steppe, ein gesegneter Boden für Viehzucht und Getreidebau, hier dichter Urwald. Dort ein mäßiges Klima, in Paraguay die Wärme der Tropen. In Argentinien und Uruguay eine zivilisierte und in den größeren Ortschaften sogar hochkultivierte Bevölkerung, in Paraguay überwiegend Indianer. Es verlohnt sich, von diesen etwas mehr zu sagen.

Paraguay wird von dem zur Tupifamilie gehörigen Indianerstamm der Guarany bevölkert, einem Volksstamm, der, physisch von vortrefflicher Bildung, seit Jahrhunderten (ursprünglich von den Jesuiten, die in Paraguay ihren größten eigenen Staat besaßen) völlig zivilisiert ist, der aber niemals eine eigene Kultur, etwa wie die der Azteken oder Inkas, besessen hat. Auch auf musikalischem Gebiet hat dieses Volk nichts hervorgebracht. Die Hautfarbe der paraguayischen Guaranys ist vielfach sehr hell, was ihrer starken Beimischung weißen Blutes (durch die sog. Paulistaner, früheren portugiesischen Kolonisten des Staates São Paulo in Brasilien) zugeschrieben wird. Die Frauen sind oft von großer Schönheit. Von einer nennenswerten Vermischung mit Europäern resp. Kreolen konnte in früheren Zeiten überhaupt nicht gesprochen werden,
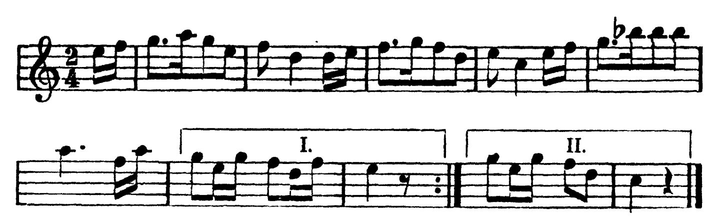
da die Diktatoren, die dieses Land beherrschten, es bis zu Anfang der siebziger Jahre fast völlig gegen fremde Einwanderung abschlossen. In dem von 1865 bis 1870 währenden Kriege gegen seine Nachbarstaaten wurde fast die gesamte männliche Bevölkerung des Landes aufgerieben. Seitdem hat eine mäßige Einwanderung stattgefunden (hauptsächlich von Kreolen der Nachbarländer, aber auch Spaniern, Deutschen u. a.); aber natürlich kann heute noch nicht von einer spezifisch paraguayischen Kreolenbevölkerung gesprochen werden. Die dieses Land bewohnenden Kreolen kultivieren hauptsächlich die Musik ihrer Nachbarstaaten, und wenn es einen Tanz gibt, dem der Vorzug gegeben wird, so ist es, worüber wir uns nicht wundern dürfen, wieder einmal die Habanera. Ich gebe im folgenden zwei der beliebtesten Habaneras des Landes wieder. Vielleicht gelingt es meinen Lesern, in ihnen besondere „paraguayische Züge" zu entdecken; mir selbst gelang es nicht.

Dies ist die „Paloma del Paraguay":
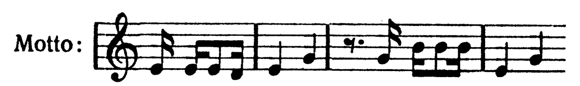




Hier die „Palomita del Paraguay“:



Brasilien





Fanden wir in der Musik der Kreolenvölker, mit denen wir uns bisher beschäftigten, hier und da Merkmale spanischen Ursprungs, so finden wir in der brasilianischen Volksmusik nicht selten Spuren portugiesischer Herkunft; so besonders in den Modinhas genannten Liedern älterer Gattung und in einem an den portugiesischen Fado erinnernden Rhythmus in verschiedenen Tonstücken aus neuerer Zeit. Im allgemeinen läßt sich wohl sagen, daß sich die brasilianische Musik zu der der übrigen Kreolenvölker verhält wie Spanier- zu Portugiesentum. Von den vielen scharf hervortretenden Eigenschaften der Spanier, ihrem stürmischen Temperament, ihren Geistesblitzen und ihrem Witz, ihrem chevaleresken Wesen, ihrem Stolz und ihrer Grazie ist bei den Portugiesen wenig zu bemerken. An Stelle des Pathos der Spanier macht sich bei ihnen eine ziemlich unberechtigt erscheinende Großspurigkeit geltend. Die beiden Sprachen sind eng verwandt; jedoch hat man den Eindruck, als hätte sich das stolze Kastilianisch des Spaniers mit seiner haarscharfen Artikulation im Portugiesischen in eine unangenehm weichliche Sprache verwandelt, in der kaum ein Vokal eine feststehende Artikulation erfährt, und wo sich der Zischlaut des sch unangenehm bemerkbar macht.

Dieses weichliche, charakterschwache portugiesische Element fand, wie gesagt, auf amerikanischem Boden eine Fortsetzung in Brasilien, wo es aber, befruchtet durch die afrikanische Rasse, die dieses Land zu mehreren Millionen Seelen bewohnt, zu einem neuen, eigenartigen, ja sogar gekräftigten Leben erwacht und erblüht ist.

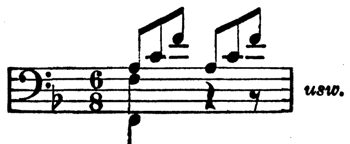
Brasilien, das mächtigste Reich Südamerikas, war ursprünglich eine von den Portugiesen gegründete Kolonie, die im Jahre 1822 ihre Unabhängigkeit vom Mutterlande errang. Fortan bestand es als selbständiges Kaiserreich, bis es im Jahre 1889 in einen Freistaat verwandelt wurde. In keinem andern Staate Amerikas hat eine so starke Vermischung heterogener ethnischer Elemente stattgefunden wie in Brasilien[21].

In der Volksmusik dieses Landes macht sich der afrikanische Einfluß vor allem in den Rhythmen, wie wir sie bereits im westindischen Kapitel kennen gelernt haben, bemerkbar. Daneben erkennt man auch deutlich, wie eingangs erwähnt, portugiesische Spuren, und, insofern man die auch in Brasilien sehr beliebte Habanera berücksichtigt, auch solche von spanischer resp. spanisch-kreolischer Musik. Wir kommen darauf noch zurück. Allein indianische Einflüsse sind in Brasilien nicht wahrzunehmen.
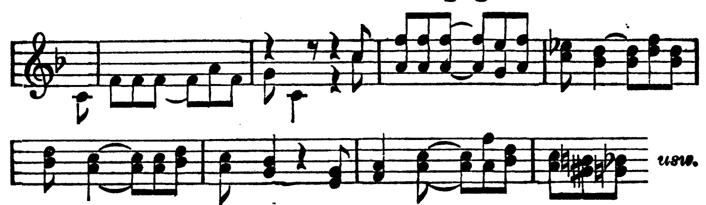
Es ist schwer, in den Volkskünsten eines so durcheinandergewürfelten Volkes eine Einteilung vom ethnologischen Gesichtspunkt aus vorzunehmen. Die hier

folgende Aufstellung, in der ich mit Tonstücken beginne, in denen portugiesische Elemente am meisten hervortreten, und mit solchen von möglichst reinem afrikanisch-kreolischem Charakter endige, kann daher nur als Versuch gelten.

Die nächsten drei Lieder sind sog. Modinhas, die bereits in der Mitte der fünfziger Jahre in Rio de Janeiro erschienen sind. Es ist kaum zu bezweifeln, daß sie aus dem Anfang des vorigen Jahrhunderts stammen. Die Linie der Melodie erinnert durchaus an Mozart. Ob einige dieser Modinhas vielleicht garnicht in Brasilien, sondern in Portugal entstanden sind und von hier erst nach Brasilien gelangten (und dann zum Teil nach Portugal zurückkamen, wo sie als „brasilianische“ Modinhas bekannt sind), läßt sich nicht feststellen. So wird man vergeblich in dem hier zunächst folgenden „Eu vi Amor“ nach besonderer brasilianischer Eigenart suchen[22]. Über einer einfachen Begleitung:
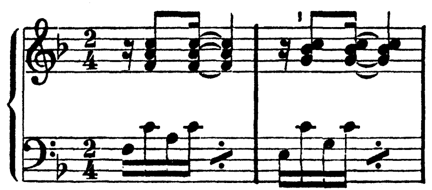


erscheint die von mir zweistimmig gesetzte Melodie:
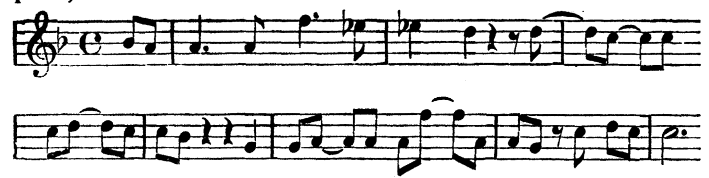


Die hübschen Verse zu dem Liedchen lauten:

Ich sah Amor, den Kleinen,
dicht am Strande weinen
wegen einer Nichtigkeit,
die das Meer davontrug.
Leute, laßt mich doch,
um Gotteswillen!
Der jetzt so traurig umhergeht,
und der da weint,
bin ich selber.

Die Begleitung des portugiesischen „Fado“:



unterliegt der Melodie der folgenden Modinha: „Cupido, desce do trono“ [22]:
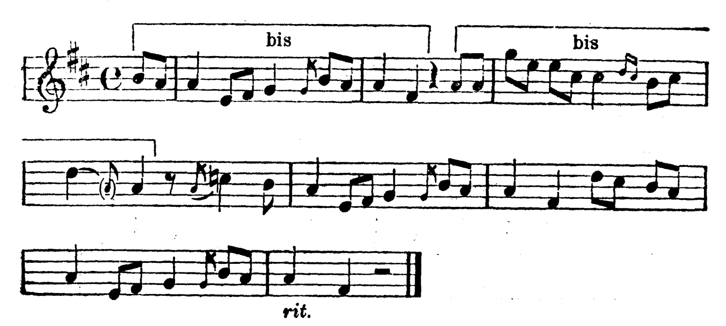


Der hübsche Rokokotext lautet wie folgt in der Übertragung:

Steig, Cupido, vom Thron herab,
Zögre nicht, komm sogleich,
um zu sehen, wie meine Geliebte ausschaut,
meine Jaja,

mein süßer Schatz Jaja!
O, welchen Genuß gibt uns die Liebe,
du meine Jaja, meine Herrin!

Eine dritte Modinha, an der kaum nationale Eigentümlichkeiten zu bemerken sind, heißt „Todos gostão do meu bem“:



1. Jedermann gefällt mein Liebchen,
Jeder scheint von ihr beglückt,
Doch das macht mich eifersüchtig,
Macht mich nahezu verrückt.

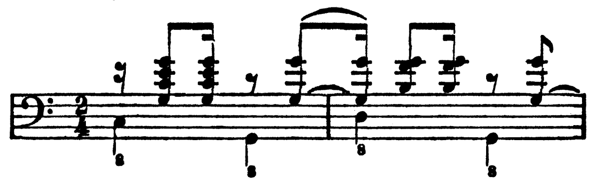
2. Bis zum Himmel, zu den Wolken
Alle meine Seufzer steigen,
Und du, die du mir so nah bist,
Kannst zu meinen Seufzern schweigen?

3. Mich verließ die Undankbare,
Spottend meiner Liebesnot,
Will nun nichts mehr von ihr hören,
Ach, für mich ist sie doch tot!
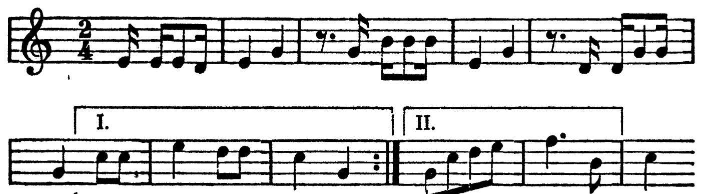
Ich lasse nun ein Lied folgen, dessen Verfasserin die in Rio de Janeiro lebende Komponistin Francisca

Gonzaga ist. Obschon dieses vor etwa 30 Jahren komponierte Lied „Menina faceira“ aus einem Vaudeville, einer brasilianischen Volksoper, ausgezogen, zweifellos einer höheren Kunstgattung angehört, ist es doch so charakteristisch für die Musik dieses Landes und hat deren Eigentümlichkeiten derart getroffen, daß es hier eine volkstümliche Beliebtheit erlangt hat. Es zeigt in seiner Rhythmisierung unverkennbar afrikanischen Charakter.

Der Rhythmus der Einleitung:



wird auch unter der Melodie fortgesetzt:
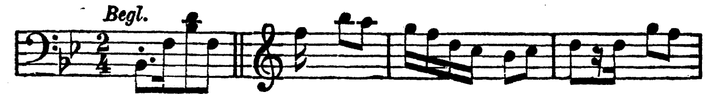


Spielt man zu dieser Melodie die angegebene synkopisierende Begleitung, so ergibt dies die musikalische Illustration einer koketten Mulattin, — tänzelnd, halb Grazie, halb Groteske. Die Übersetzung des Textes lautet etwa:

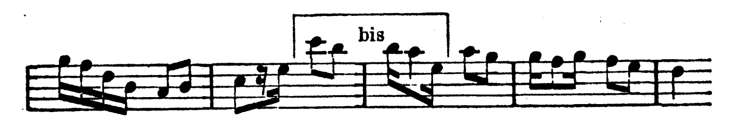
Welch zierliches Mädchen,
das so leicht seinen Körper

wiegt im Tanze!
Sobald das liebe Kind berührt wird,
fliegt es dahin,
aber ermüdet nicht.
Sein zierliches Füßchen,
das auf den Boden klopft,
scheint auch an meinem Herzen zu klopfen.
Klopfe mehr, meine Gestrenge,
klopfe mehr, meine Herrin,
Trampelfüßchen — trara!
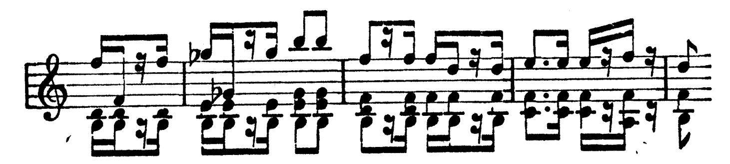
Ehe wir nun weitere Lieder dieser Gattung kennen lernen, beschäftigen wir uns mit der brasilianischen Habanera, die hier gewöhnlich Tango genannt wird, (s. S. 109 die Bedeutung dieses Wortes im Kapitel „Der westindische Archipel“).

„Amor tem fogo“[22], d. h. „Liebe hat Feuer“, war zu Anfang der achtziger Jahre ein sehr beliebter Tanz, dessen choreographische Ausführung dieselbe wie in Westindien und in anderen Ländern ist. Die Begleitung mit dem bekannten Habanerarhythmus ist natürlich im allgemeinen die gleiche in Brasilien wie in den spanisch-kreolischen Ländern, doch nimmt sie hier bald vorübergehend, bald, wie wir noch kennen lernen werden, diese Form an: oder umgekehrt. Unverkennbar ist auch eine gewisse Saloppheit in der Tonfolge der Melodie, die sich in den spanisch-kreolischen Habaneras niemals findet:
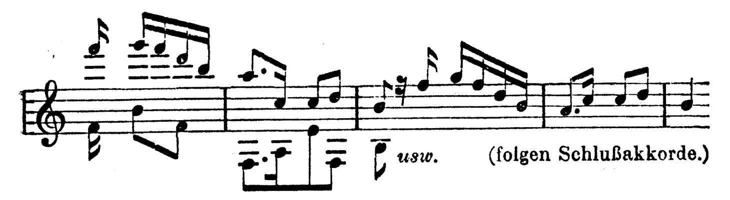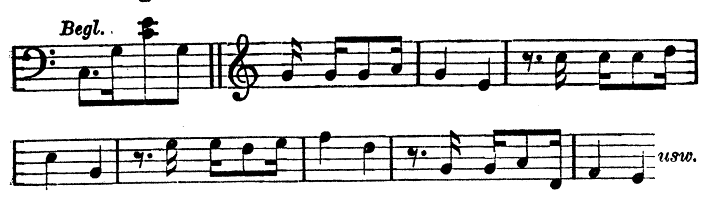




Dann kurz vor dem Schluß:



Der Schluß selbst:



Ein sehr hübsches Lied[22] im Habanerarhythmus, das ich im Süden Brasiliens (1888) gesammelt habe, ist das folgende:
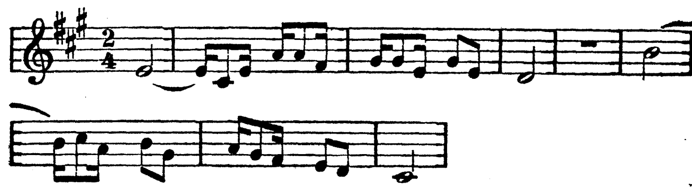


Die Worte des dazu gehörigen Gedichtes lauten:

Du braunes Mädchen,
deine kastanienbraunen Augen
deine leuchtenden Augen

gleichen zween Diamanten.
Du braunes Mädchen,
hab' Mitleid mit mir!
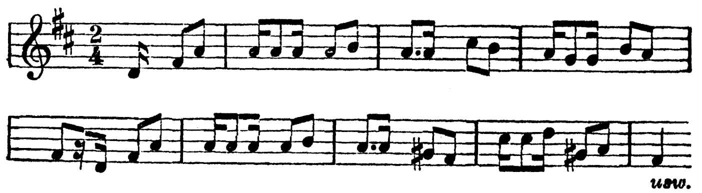
An die mexikanische Paloma, darum auch öfters „A Paloma brazileira" genannt, erinnert das hier folgende Schifferliedchen, das ich ebenfalls an der Südküste gefunden habe:



Dies ist die freie Übertragung des Textes:

Ich bin ein Seemann,
von Gott dazu auserlesen,
ein bess'res Leben gibt's nicht, denke ich.
O, welch ein Leben führe ich,
immer lustig auf dem Meere!
Komm' mit mir, du Jungfrau,
dieses Leben mit mir zu genießen!
Auf dem Meere gibt es Schrecken und Stürme,
doch bis in den Himmel hinein währt die Liebe.

Ein anderes Habaneralied, das ich im Staate Parana sammelte, heißt: „Mimosa flor":
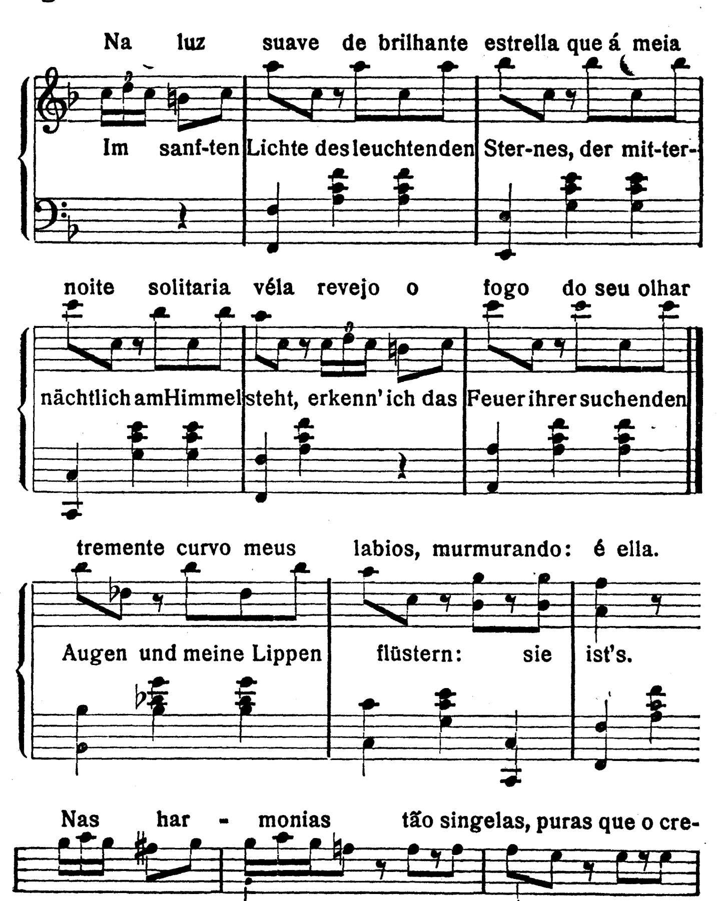


Hier die Worte:
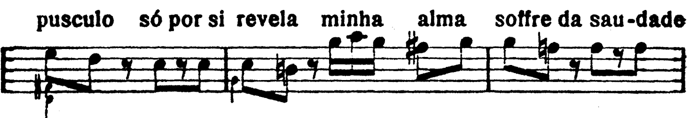
> Wenn ich dich sehe, du zartes Blümlein,
> will ich einen Kuß, einen Kuß der Liebe;
> tu doch, Marica, tu mir doch den Gefallen,
> gib mir einen Kuß, einen Kuß der Liebe!
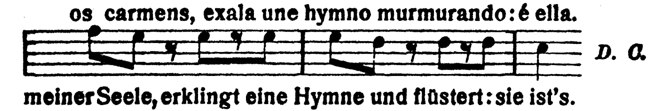
Ich unterbreche nun die Wiedergabe rein vokaler Volksmusik, indem ich im folgenden ein sog. Recitativo bringe, ein Musikstück, das um die Mitte der achtziger Jahre über ganz Brasilien verbreitet war. In diesem ist kaum kreolische Eigenart nachzuweisen, doch darf es als Dokument brasilianischer Volkskunst nicht fehlen. Das Rezitieren von Dichtungen ist nämlich in geselligen Kreisen bei der brasilianischen Jugend sehr beliebt. Meist wird in diesen Rezitationen ein Liebesmotiv in verstiegenen, phantastischen Phrasen und in geschraubter Ausführung behandelt. Während eine brasilianische Jungfrau oder gar ein geschniegelter Jüngling mit Aufgebot von möglichst viel Pathos und unzähligen Gesten die Dichtung vor den in Bewunderung ersterbenden Freunden deklamiert, spielt ein anderer auf dem Klavier das stereotype Recitativo. Zu diesem Tonstück sind viele Hunderte von Dichtungen geschrieben worden, von denen ich im Anschluß an die Musik einige bringe. Zunächst aber notiere ich das Recitativo selbst mit einer solchen Strophe, indem ich die zu deklamierenden Worte in ungefährer Übereinstimmung mit den zugehörigen Noten im portugie-

sischen Original, sowie in freier Übersetzung hinzufüge:



(Begleitung in ähnlicher Weise wie vorher)





Hier folgen einige solcher Dichtungen:

Ich möchte dich sehen, von Glanz umgeben,
Die Stirn geschmückt mit zarten Blumen,
Im wogenden Tanze möcht' ich dich sprechen,
Und dir dann leise zuflüstern meine heimliche Liebe.

Aber in mondänen Salons möcht' ich dich nicht sehen,
Dort, wo man fade Dinge schwatzt;
Möchte nicht sehen, wie ein anderer lächelnd
Den Druck deiner schneeweißen Hände empfängt.

Im Walzer, wohl, Schöne, möcht' ich dich sehen,
Wenn du bleich und schmachtend den Arm um mich legst,
Und ich selbst, um deinen zitternden, bebenden Leib
Den Arm schlingend, dich an mich drücke.
usw.

„Tu e eu" („du und ich") heißt ein anderes Recitativo:

Du bist die Quelle, die leichthin fließt,
Und ich der Busch, der sich in dir erblickt,
Du bist das Licht des frohen Morgens,
Und ich die Nacht, in der der Schmerz dich schaut.

Du bist die Lilie, die auf dem Hügel prangt,
Und ich die Levkoie, die die Seele mit Schmerz erfüllt,
Ich blühe nur, wo die Sehnsucht weint,
Und du, wo Palmen blühen und Lachen erschallt.

Ich bin der Herbst, der die Bäume entblättert,
Und du der Frühling, der die Wiesen schmückt,
Du leihst dem Wandrer den frohen Sinn,
Ich bringe zur Trauer die Zypresse.
usw.

Kehren wir zu den Modinhas zurück. Sie sind auch als bloße Dichtungen sehr beliebt, die ohne viel Kunst, freilich auch oft ohne viel Sinn sozusagen von aller Welt gedichtet werden. Von den Verfassern erstmalig niedergeschrieben, von ihren Freunden abgeschrieben, heute von jedermann deklamiert, sind sie morgen schon von aller Welt vergessen. Öfters werden sie von der Tagespresse gebracht und selten fehlen sie in lyrischen Sammlungen; aber viel Wesens wird von ihnen niemals gemacht. Hier möge noch solch eine Modinha folgen:

Was willst du noch mehr?[23]
Ich gab dir so viel,
Bin dir kaum mehr
Als irgendein Spiel.

Ich gab dir meinen Busen,
Mit Weinen und Klagen,
Ich gab dir meine Seele,
Kannst jetzt noch verzagen?

Du schworst mir heilig
Die ewige Treue,
Was folgte dem Schwure?
Die Falschheit, die Reue.

Auf allen Seiten
Erblick' ich Rivalen,
Wie lange noch soll ich
Ertragen die Qualen?

Kannst mich nicht mehr lieben,
Dich mit mir vereinen,
Und wenn ich dann klage,
Warum dann dein Weinen?

Ach, wozu hast du
Die Tränen vergossen,
Ich liebe nur Tränen,
Die für mich geflossen.
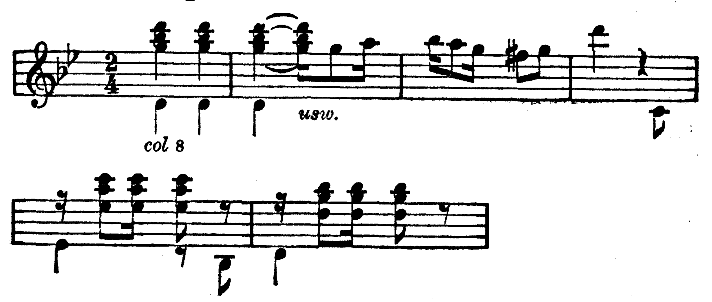
Aber ach, verzeihe,
Es war nur ein Traum,
Hat Mitleid in deinem
Herzen nicht Raum?

Deine Worte mich trafen
Wie grausame Hiebe,
Vergiß doch, vergib doch,
Weißt, wie ich dich liebe!

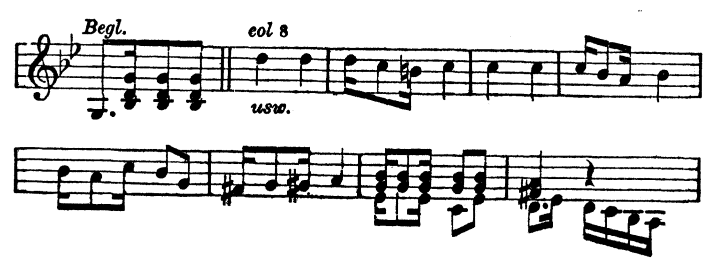
Nach diesem Ausflug in das rein lyrische Gebiet begeben wir uns wieder in das musikalische. Wir lernen jetzt eine Reihe von tanz-, marsch- und liedartigen Tonstücken kennen, in denen vor allem das afrikanische Ingrediens in der Rhythmisierung des Tak-

tes, aber nicht zuletzt auch in der Art der Melodieführung hervortritt.

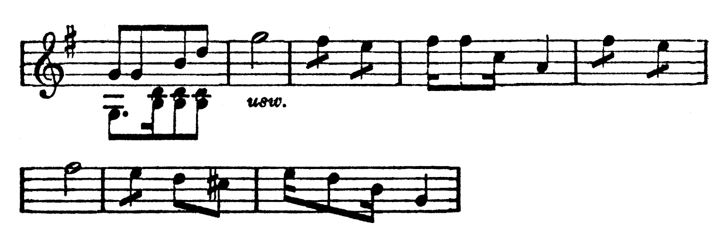
Das erste Stück ist wieder ein Tango: „Quem comêu do boi?“ (d. h. „Wer aß vom Ochsen?“)[22]. Nicht eigentlich von musikalischer Schönheit, ist es doch für die kreolische Musik der afrobrasilianischen Gattung recht charakteristisch. Nach der herausfordernden Einleitung:
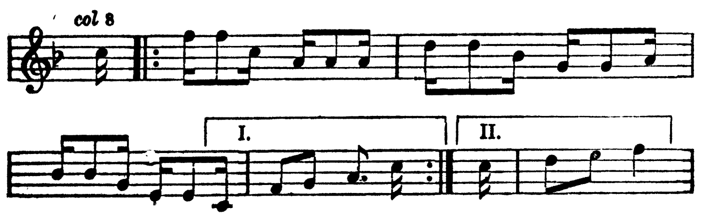


beginnt, gewissermaßen das aggressive männliche Element darstellend, der erste Teil:



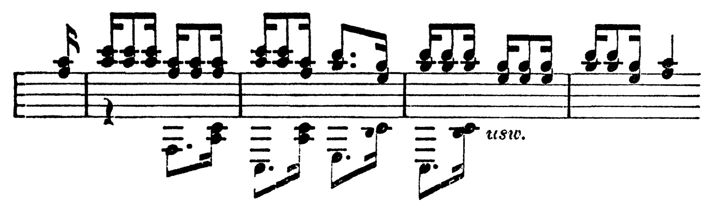
dem als Gegensatz der Durteil, „Die Mulattin“ in schwammiger Weichheit und sinnlicher Nachgiebigkeit folgt:
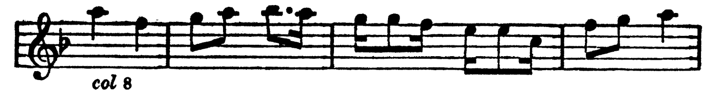


Ein anderer Tango, ein Stück, das aus der Negergasse geboren zu sein scheint, heißt „O Bilontra" („Der Bummler")[22]. Die Begleitung bewegt sich im gleichen Rhythmus wie die Melodie:



welcher dann ein zweiter Teil im einfachen Habaneratakte als hübscher Gegensatz folgt:
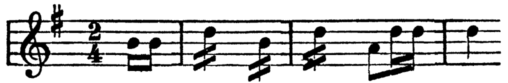


worauf in Oktaven eine kleine Phrase folgt, zu der einige ordinäre Worte im Chor gesungen wurden: „Pack an, Philipp, 's tut ja nichts!"



Wenn dieses Stück, das gegen Ende der achtziger Jahre sehr beliebt war, irgendwo gespielt wurde, konnte man den vorübergehenden farbigen Janhagel unfehlbar diese Schlußphrase mit anstimmen hören.

Den gleichen Titel „O Bilontra“[22] hat auch ein Tango, der aus der Zeit der Sklavenbefreiung stammt. Das in Aussicht stehende Ereignis bewegte damals alle Gemüter der farbigen Klasse, die sich übrigens zur Zeit der Sklaverei in sittlicher wie in materieller Hinsicht in einer besseren Lage befunden hatte als heute. Wie sich die bevorstehende Befreiung in den Köpfen der Neger malte, geht aus dem hier folgenden Tango hervor.

Im Chor singen die Tanzenden:



Die Worte aus dem korrumpierten Portugiesisch der Neger übersetzt, lauten:
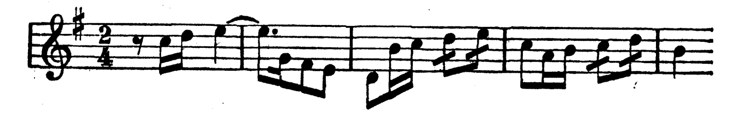
Unsere Leute sind schon frei,
Arbeiten nur, wenn sie wollen, jawohl!

worauf ein einzelner einen immer wiederkehrenden Refrain auf der Note singt: „Spiel doch, sumba, sumba, sumba,“ in mehrfacher Wiederholung.

Dann der Chor wieder:

Wir werden unser Haus kriegen
Und auch unser Weib, jawohl!

Nach dem nun folgenden Refrain des Einzelsängers setzt ein zweiter Teil ein:
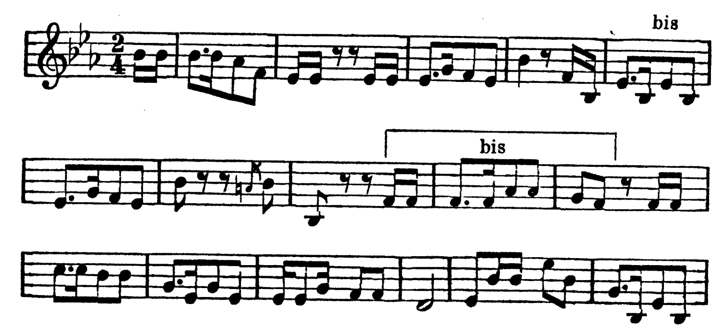


dazu die Worte vom Chor:
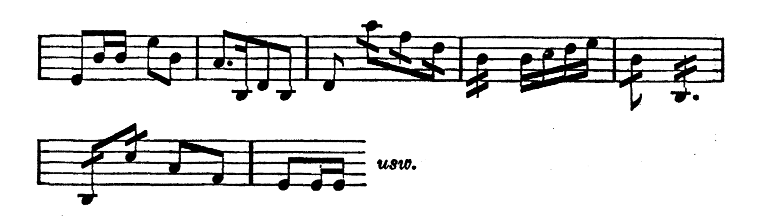
Unser König ist liberal, ui, ui;
Nie wird man uns beim Wickel kriegen!

und dann in ähnlicher Weise ein Schlußteil mit dem Text:
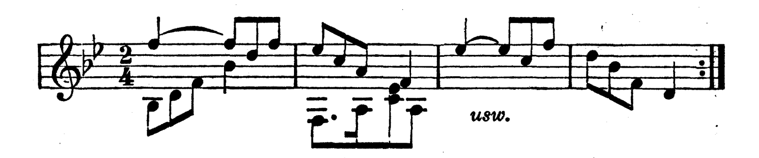
I, i! was für ein schlimmer Tag
Wird das für die Weißen sein,
Wenn wir Neger einmal Minister werden!

Ein Tango, „A Mulher-Homen" („Das Mannweib") mit dem Untertitel „Jongo der Sechzigjährigen" hat über einer sich fast immer gleichbleibenden Habanerabegleitung folgende Melodie:





Auf den Seitensatz:



folgt dann ein längerer Schlußsatz in der Art des Hauptteiles. Eine Übertragung des Textes, der wie in dem vorigen Tonstück abwechselnd von einem Einzelsänger und einem Chor gesungen wird, vermag ich nur unvollkommen zu geben, da er außer etlichen Zeilen in verdorbenem Portugiesisch noch ganze Sätze in einer mir unverständlichen afrikanischen Mundart enthält, neben ganzen Reihen von Interjektionen im Sprachgebrauch der Neger. Soweit der portugiesische Text in Betracht kommt, heißt es da:

Wir haben unsre Heimat verlassen,
Wir leben jetzt in Brasilien.

— — — — — — — — — —

— — — — — — — — — —

Wir sind nicht mehr Afrikaner,
Wir sind jetzt Brasilianer,

Mit unsern Großvätern kamen wir her,
Um Geld zu machen für die Weißen.
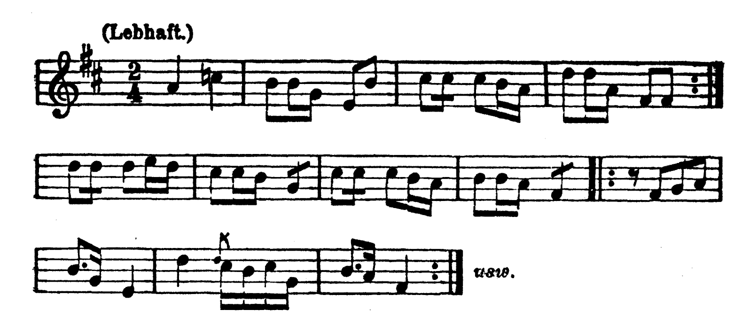
— — — — — — — — — —

Für den Schwarzen gibt es Früchte, wenn er Hunger hat,
Aber er ißt nicht und er trinkt nicht.
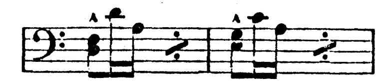
„Chô Arauna" heißt ein aus den siebziger Jahren stammendes, marschartiges Negerlied[22], das nicht etwa wegen seines musikalischen Wertes, wohl aber wegen seiner Bedeutung für die einheimischen Neger zu den interessantesten Tonstücken der brasilianischen Volksmusik gehört. Wer dieses Stück durchspielt, wird sich nicht leicht eine Vorstellung von der faszinierenden Wirkung machen, die es seinerzeit auf die Negerbevölkerung ausübte, wozu freilich noch die den Rhythmus markierenden Geräuschinstrumente, die hier nicht wohl wiedergegeben werden können, beitrugen. Erklang irgendwo die „Arauna", sei es von einer kleinen, vorüberziehenden Bande, oder auch nur aus einem Leierkasten, so versammelte sich die afrikanische Plebs der ganzen Nachbarschaft; man marschierte mit oder führte z. B. im Jardim publico von Rio de Janeiro, wo ehedem eine deutsche Kapelle spielte, Tänze mit obszönen Bewegungen aus. Wiederholt wurden auch unschuldigen Passanten von den sog. „Capoueiras", Mitgliedern geheimer verbrecherischer Gesellschaften, die scharf geschliffene Messer unter dem Arm verborgen trugen, bei den Klängen der Arauna der Hals durchschnitten, bis schließlich die Regierung

— etwa um die Mitte der achtziger Jahre — einschritt und das Spiel dieses Stückes in der Öffentlichkeit verbot. Heute ist das „unheilvolle“ Musikstück fast vergessen. Ich bin übrigens der Ansicht, daß zu der aufregenden Wirkung der Arauna eine Autosuggestion der Massen, zu der die afrikanischen Völker bekanntlich neigen, beigetragen hat.

Hier ist die Melodie der Arauna:



dazu die Begleitung beständig:
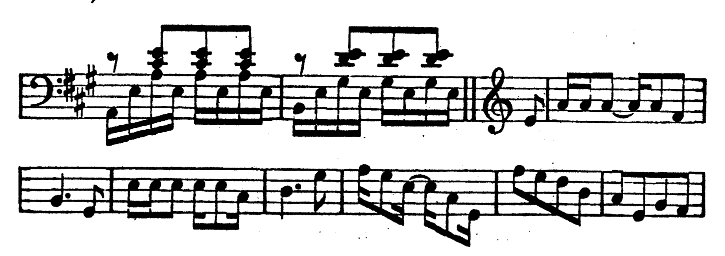


Die Übersetzung des Textes lautet:
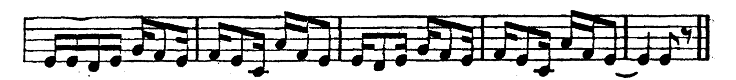
Wein’ doch, wein’ doch, Arauna,
Laß dich von niemand schlagen,
Hab’ ja Geld von Silber, hoho!
Für die kleinen Mulattinnen, hoho!
So geht’s, so geht’s, hoho!

O du lieber Schmetterling,
Ach ja, mein Gott,
Diese kleinen Mulattinnen
Sind eben meine Schwäche.

Unter den Liedern Brasiliens gibt es eine komische Gattung, die Lundú genannt wird. Der Lundú ist stets ein Negerlied. Der Inhalt des Textes stellt die oft krausen Gedanken der Neger dar, die bald ernst, bald komisch gemeint sind, immer aber eine komische Wirkung ausüben. Manche Lundútexte sind fast unmöglich zu übersetzen, da sie Satz für Satz dialektische Redewendungen, die obendrein durch Negerinterjektionen gewürzt sind, enthalten. Die Musik, nicht selten mit der einfachen Begleitung des portugiesischen Fado, trifft meist recht gut den Inhalt des Liedes. In der Melodie sind charakteristisch die verschobenen, synkopierenden Taktteile, deren Rhythmus haarscharf zu beachten ist.

Das folgende Lied, „Jaja, você quer morrer"[22] ist bezeichnend für die Gattung. (Jaja ist ein Kosename.)





Im Text erscheint ein schwarzer Junggeselle, der folgendes singt:

1. Jaja, wenn du sterben willst,
Sterben wir lieber alle beide,
Ich möchte sehen,
Ob zwei Leichen
In einen Trog hinein gehen.
Refrain: Isto é bom, isto é bom que doe...

2. Der Unterrock von Karoline,
Hat mich fünf Milreis gekostet;
Laß doch den Unterrock schleppen,
Ich lege noch fünf zu, und es sind zehn...
(Refrain.)

3. Meine Mulattin hebt aber den Unterrock hoch,
Und läßt die Spitze nicht schleppen,
Denn solch ein Unterrock kostet Geld,
Und Geld muß erst verdient werden...
(Refrain.)

4. Die Pfaffen lieben die Mädchen,
Und die Junggesellen ebenfalls,
Und ich als alter Junggeselle
Liebe sie mehr als irgend jemand...
(Refrain.)

Eine wörtliche Übersetzung des Refrains („das ist gut, was weh tut!") gibt natürlich nicht die Komik der Phrase wieder.

Ich füge nun noch einige nicht in Musik gesetzte Lundús von unbekannten Dichtern aus meiner Sammlung bei, bei denen ich versucht habe, die Komik des Inhalts möglichst sinnentsprechend wiederzugeben:

„Jajasinha":

Jajasinha, du selbst warst
Die Ursache meiner Leiden,
Aber niemals dachte ich,
Du könntest dich daran weiden.
So ist eben ein Mädchen,
Verlaßt euch drauf!
Bei solchen Subjekten:
Paßt auf, paßt auf!

Beständig hat sie mich betrogen,
Mich eingewiegt wie eine Susepuppe,
Und wenn sie mich dann weinen sah,
So sagte sie, es wär ihr schnuppe.
So ist eben ein Mädchen,
usw.

Daß sie mich innigst liebte,
Schwur sie mir dreißigmal,
Aber wenn es darauf ankam,
Vergaß sie es jedesmal.
So ist eben ein Mädchen,
usw.

Ein anderes, hier abgekürzt, heißt: „Die Mulattin von Brasilien":

Die Mulattin von Brasilien
Ist fürwahr des Himmels Manna,
Ein süßes, wohlschmeckendes Früchtchen,
Hosianna, Hosianna!

Sie ist, vermischt mit Ingwer,
Eine gar köstliche Speise,
Ein guter, prächtiger Bissen,
Wohlschmeckend in jeder Weise.

Sie ist wie Likör von Rosen,
Gar lieblich davon zu naschen,
Ganz apart, ganz delikat,
Wie alter Wein in Flaschen.

So zierlich ist die Mulattin,
Wie Eierfäden mit Zimt,
Braun und rosafarbig und selig,
Wer die Mulattin nimmt.

Wenn ich sie sehe,
So zart und so fein,
Ruf' ich: „Wie glücklich
Muß die Mulattin sein!"

Wie weiß sie die Augen zu drehen,
So treu, ach, zum Verlieben eben,
An ihrer Seite verbrächt' ich,
Wenn's ginge, mein ganzes Leben.

Ich möchte nun mein Buch mit einem Gedicht beschließen, das, obwohl es einer höheren Kunstgattung angehört als die, welche mir vornehmlich zu schil-

dern oblag, wegen seiner schlichten Sprache, seiner kindlichen, vielfach wiederholten Reime und seines empfindungsvollen Inhalts tief in das Volk gedrungen ist, ein Gedicht, das jedes Kind in Brasilien auswendig kennt. Es ist dies das oft in fremde Sprachen übersetzte „Minha terra tem palmeiras“ des unglücklichen Gonçalves Dias[24], der darin aus der Ferne die Schönheit seiner Tropenheimat besingt, die je wieder zu betreten ein trauriges Geschick ihm versagt hatte. Ich habe in der Übertragung versucht, den Rhythmus und die Reime wie auch den Gedankengang der Verse präzis wiederzugeben:

Palmen steh'n in meiner Heimat,
Und dort singt der Sabia, [spr. Ssabjā]
Vögel, die ihr Lied hier schmettern,
Singen nicht wie der Sabia.

Unser Himmel hat mehr Sterne,
Unsre Wiese viel mehr Blumen,
Unsre Blume hat mehr Leben,
Und mehr Liebe unser Leben.

Will ich abends einsam träumen,
Wieviel besser träum' ich da.
Palmen steh'n in meiner Heimat,
Und dort singt der Sabia.

Schönheit wie in meiner Heimat,
Findet man nicht fern, nicht nah,
Will ich abends einsam träumen,
Wie viel besser träum' ich da.

Palmen steh'n in meiner Heimat,
Und dort singt der Sabia.
Säh' ich doch die Heimat wieder,
Die so lange ich nicht sah!

Wollte einmal nur im Leben
— Gäbe es der Himmel ja! —
Jene Palmen wiedersehen,
Hör'n den Sang des Sabia.

Anhang

und

Register

Anhang

[1] Die Schilderungen der Frauen in dem vorliegenden Werk habe ich zum Teil meinem Buche „Das Weib im Leben der Völker" (2 Bde., 2. Aufl., Berlin 1911, Verlagsanstalt für Literatur und Kunst) entnommen.

[2] Ist für ausübende Musiker und Musikfreunde vollständig notiert in meinem Sammelwerk „Stimmen der Völker" (Berlin, Schlesingersche Buch- uund Musikalienhandlung) 1. Abteilung, „Die Volksmusik der Kreolen Amerikas", Heft 1 (Mexiko).

[3] Das Wort Jarabe ist zweifellos spanisch-arabischen Ursprungs. Der Rhythmus der Musik und die Bewegungen der Tanzenden erinnern entfernt an die spanische Jota.

[4] Ich verdanke eine Anzahl der hier folgenden Mitteilungen den Bemühungen der deutschen Gesandtschaft in Mexiko, die ich gebeten hatte, Nachforschungen nach dem Ursprung der Paloma anstellen zu lassen.

[5] Mexiko schloß sich, so gut und so lange es ging, von der gefürchteten nordamerikanischen Union ab, an die es um die Mitte des vorigen Jahrhunderts Kalifornien, Arizona, Neumexiko und Texas verloren hatte. In der Tat war der wichtigste Teil des Landes, die Hauptstadt und die Großstädte in ihrer Nähe bis zum Jahre 1884 von Europa aus leichter zu erreichen als von den benachbarten Vereinigten Staaten. Die Verhältnisse änderten sich aber gründlich, als in dem eben genannten Jahre Amerika einen Bahnstrang von seiner Südgrenze bis zur Hauptstadt von Mexiko legte.

[6] Ist vollständig notiert in dem oben genannten Sammelwerk, Heft 2 (Zentral-Amerika, Westindien und Venezuela).

[7] Ich entnehme die Beschreibung hauptsächlich dem Werke „Guatemala" von Otto Stoll.

[8] Die Marimba-Virtuosen statteten sogar den Vereinigten Staaten Besuche ab; so konnte man sie im Jahre 1904 auf der Weltausstellung von St. Louis hören.

[9] Reste der Karaiben finden sich heute ganz spärlich auf der am südlichsten und dem südamerikanischen Kontinent am nächsten gelegenen Insel Trinidad; in größerer Zahl sind sie auf dem Festland selbst, besonders in der Orinokomündunung vorhanden.

[10] José White, ausgezeichneter Violinvirtuose, lebte bis zum Jahre 1889, als Brasilien sich in eine Republik umwandelte, in Rio de Janeiro. Seitdem ist er in geachteter Stellung, in der er sich hauptsächlich dem Violinunterricht widmet, in Paris wohnhaft. Brindis de Salas, der vor einigen Jahren starb, hat während vieler Jahre in Deutschland, wo er in Berlin ansässig war, konzertiert. Albertini, den ich persönlich nicht kannte, bereiste erfolgreich Südamerika und andere Länder. Adelelmo, der meines Wissens nie über Brasilien hinausgekommen ist, war von allen vielleicht der begabteste, ein vornehmer Virtuose und feinsinniger Komponist. Nach seinem Zunamen (do Nascimento) zu urteilen, war er vermutlich der Sohn eines ehemaligen Sklaven. A. starb vor mehreren Jahren. Coleridge Taylor starb unlängst in London.

[11] Ist vollständig notiert in der oben genannten Sammlung, Heft 3 (Ecuador, Peru, Bolivia).

[12] Ich hatte Gelegenheit, Choucoune zu Anfang des Jahres 1885 in der Ortschaft Cap Haïti kennen zu lernen. Das war also etwa 7 Jahre nach der Entstehung des Liedes. Um diese Zeit mochte die ziemlich feiste Mulattin schwerlich noch einen Reiz auf die farbige Herrenwelt ihres Landes ausüben.

[13] Die recht begabte Komponistin, die wohl niemals ihre westindische Heimat hat verlassen können, hatte seinerzeit eine größere Anzahl von Kompositionen bei Choudens fils in Paris erscheinen lassen, die aber heute völlig vergriffen sind. M. de V. lebt in Fort de France auf Martinique.

[14] Venezuela nennt sich gern la tierra del libertador. Simon Bolivar (der Akzent liegt auf der zweiten Silbe), der Befreier seines Landes vom Joche Spaniens, der auch den Antrieb zur Erhebung der übrigen Kolonien gab, wurde 1783 in Caracas geboren.

[15] Ist vollständig notiert in den „Stimmen der Völker" Heft 5 (Die Laplataländer).

[16] Ein solches Kuriosum aus einer Indianer-Reservation im Nordwesten der Vereinigten Staaten mag als Parallele dienen. Das Wort Kla-ha-ah-ju galt bei den dortigen Weißen lange als die indianische Begrüßungsformel der Eingeborenen, bis es sich als gutes, obschon korrumpiertes Englisch herausstellte. Der erste, sehr beliebte Beamte der Ortschaft, um dessen Haus die Rotgesichter gewöhnlich herumlungerten, wurde von den oft bei ihm vorsprechenden Amerikanern mit den Worten begrüßt: „Clarke, how are you?" Die Indianer hielten das schließlich für die übliche englische Begrüßungsformel und machten daraus Kla-ha-ah-ju.

[17] Marcos Jimenez de la Espada, Herausgeber eines kleinen Werkes „Yaravies, Cachuas, Lauchas, Tonos y Bailes Quiteños y Peruanos", Madrid 1884.

[18] Gringo ist bei den Kreolen das Wort des Hasses gegen die Fremden, besonders gegen die äußerlich von ihnen so abweichenden Ausländer germanischer Rasse. Die heißblütigen Mexikaner, die leicht neiderfüllten Bewohner Venezuelas und mancher andern Länder gebrauchen das Wort meist unmittelbar als Schimpfwort. Aus dem von Europäern überfluteten Argentinien ist es fast verschwunden. In Chile hört man es allerdings oft, aber fast nur im gutmütigen, scherzhaften Sinne.

[19] Ist vollständig notiert in Heft 4 (Chile) der oben genannten Sammlung.

[20] Der „Pericon" wurde zu Ende der achtziger Jahre von dem in Montevideo lebenden Musiker Gerardo Grasso erstmalig gesetzt und veröffentlicht.

[21] Die stärkste Vermischung (nämlich von Europäern, Afrikanern und eingeborenen Indianern) hat wohl im Norden stattgefunden. In Mittelbrasilien zeigt sich vornehmlich eine Mischung der weißen mit der afrikanischen Rasse, während sich im Süden das europäische Element verhältnismäßig noch am reinsten erhalten hat.

[22] Ist vollständig notiert in Heft 6 (Brasilien) der „Stimmen der Völker".

[23] Verfasser unbekannt. Aus „O Trovador Brazileiro". Rio de Janeiro (Jahr ?).

[24] Antonio Gonçalves Dias wurde 1823 zu Caxias im Norden von Brasilien geboren. Er hat Europa, wo er zunächst in Coimbra Rechtswissenschaft studierte, wiederholt besucht und war ein ausgezeichneter Historiker, Ethnograph und Linguist. Vor allem aber ist er der hervorragendste Dichter seines von ihm glühend geliebten Vaterlandes. Neben seinen Dramen (er hat auch Schillers „Braut von Messina" übersetzt) war er besonders erfolgreich mit seinen von zarter Empfindung diktierten und in edlen Rhythmen sich bewegenden lyrischen Dichtungen, obwohl in allem eine Anlehnung an die großen Dichter seiner Zeit, wie Byron, Poe und Hugo nicht zu verkennen ist. Krankheit nötigte ihn, Europa 1862 noch einmal aufzusuchen. Ohne Heilung zu finden und von der Sehnsucht getrieben, sein Geburtsland noch einmal wiederzusehen, kehrte er 1864 nach Brasilien zurück, erlitt aber im Hafen von Maranhão am 3. November Schiffbruch und ertrank im Anblick des Palmenstrandes seiner Heimat.

Register

Druck von F. E. Haag, Melle i. H.



